



# מבטרים

כתב עת לתרבות חזותית

גיליון מס' 1 | תשפ"ב | 2022



---

**מבטים** כתב עת לתרבות חזותית יוצא לאור מטעם  
המחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב

---

עורך ראשי: דניאל מ. אונגר  
עורכת בפועל: שרה אופנברג  
חברי וחברות המערכת: נועם גונן, אמה גשינסקי, בר לשם, רפאלה צרפתי, תהילה שדה

---

מעצבת גרפית: עינת פרלמן רוגל  
עורכת לשונית: אורלי ניטיס יעקובי

---

ISSN 2710-480X

© כל הזכויות שמורות, מבטים: כתב עת לתרבות חזותית 2021

---

יש לשלוח מאמרים בעברית, כשהם ערוכים ומותקנים, כקבצי מעבד תמלילים WORD,  
לכתובת הדואר האלקטרונית [mabatim.arts@gmail.com](mailto:mabatim.arts@gmail.com)  
הוראות התקנה ניתן למצוא באתר הבית של כתב העת.

---

כתב העת מופץ במרשתת בגישה פתוחה: [n.bgu.ac.il/humsos/art/Pages/mabatim.aspx](http://n.bgu.ac.il/humsos/art/Pages/mabatim.aspx)

פייסבוק: [Mabatim.Arts](https://www.facebook.com/Mabatim.Arts)

כתובת המערכת: המחלקה לאמנויות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ת.ד. 653, באר שבע, 84105

---

תמונת השער: שרון פוליאקין, (2011) Valley, תצריב, אקוויטינטה והדפס-רשת. 27.5/20 ס"מ.

# תוכן עניינים

|     |   |
|-----|---|
| 4   | <b>דבר המערכת</b>   |
|     | <b>מאמרים</b>   |
| 6   | <b>חמדת כסלו</b><br>משחק והבנה: השפעתם של אנרי פואנקרה ואנרי ברגסון על<br>אמנותו של מרסל דושאן                                    |
| 31  | <b>דפנה נסים</b><br>הסוכנות הרגשית של הדיוקן: הזדהות ועונג בקשר בין אציל<br>ודיוקנו בשלהי ימי הביניים בספר השעות מהאג (ms.76 f 2) |
| 58  | <b>נסים גל</b><br>לא־לריק: החלל הריק באמנות פלסטינית עכשווית  |
| 77  | <b>גל סופר</b><br>ארחות עקלקלות וצורות משונות: ויזואליה ככלי לשליטה בשדים   |
| 101 | <b>אושרי ברגיל</b><br>מה בין אוטונומיה ליצירה עצמית בעידן המידע?  |
| 118 | <b>דוד שפרבר</b><br>נידה, טבילה ומקווה באמנות היהודית־פמיניסטית: בין ישראל<br>לארצות הברית  |
| 164 | <b>אלינור זילברמן</b><br>מיני־מי: הגרסה המוקטנת שלי אופנת אימהות־בנות   |
| 189 | <b>מרים מלאכי</b><br>אמנות של אחרים: לידתו של השיח האסתטי על אמנות יפנית<br>בצרפת במפנה המאה העשרים                               |
| 213 | <b>אלה קריגר</b><br>ה"אמנות ההדפסית" של שרון פוליאקין, הילה בן ארי ודורית<br>רינגרט   |
|     | <b>ביקורת ספרים</b>   |
| 237 | <b>דליה מנור</b><br>אסנת צוקרמן רכטר, אוצרות עכשווית בישראל 1965–2010   |
| 243 | <b>שחר מרנין־דיסטלפלד</b><br>טל דקל, נשים וזקנה: מגדר וגילנות בראי האמנות בישראל  |
|     | <b>ביקורת תערוכה</b>  |
| 247 | <b>שירה גוטליב</b><br>דיויד הוקני: נורמנדי שלי (Ma Normandie)   |
|     | <b>מאמר מתורגם</b>  |
| 253 | <b>שלי ארינגטון</b><br>גלובליזציה של תולדות האמנות  |

# ה"אמנות ההדפסית" של שרון פוליאקין, הילה בן ארי ודורית רינגרט

אלה קריגר, המכללה האקדמית אורנים

## תקציר

המחקר הפוסט-סטרוקטורליסטי על אודות מדיום ההדפס מזהה את תהליך ההדפסה עם סטנדרטיזציה ומכניזם, ומאפיין את מהדורת ההדפסים בסדרתיות ובחזרות. הדיון הצומח מעמדה זו מתמקד במתח בין מקור והעתק, ולרוב מתעלם מהייחודיות החומרית של אובייקט האמנות ומהנוכחות הגופנית של העוסקות במלאכה. על אף הכוח המושגי של עמדה זו, מתפספים בה ההיבטים הפיזיים של הסדנה. בניגוד לכך, המחקר הנוכחי בוחן את תנאי העבודה המסוימים בתחריט כגורמי השפעה על צורות החשיבה וחוויות הגוף של האמניות באופן שאינו מוגבל לחלוקה דיסציפלינרית. אאפיין את עבודותיהן של שרון פוליאקין, הילה בן ארי ודורית רינגרט כ"אמנות הדפסית", ואראה כיצד ניכרת הטמעה עמוקה של פרוצדורות ההדפס גם באלו מביניהן אשר אינן עונות לקריטריונים המקובלים של המדיום. אטען כי התנועה הסיבובית והאופקית במכבש והלחץ הכרוך בהפעלתו, המגע בין הנייר והפלטה והשינויים העוברים על השניים, הם לא רק תנאים טכניים אלא גם כר פורה שלתוכו יוצקות האמניות את עולמות התוכן שלהן.

## הקדמה

מדיום ההדפס מילא תפקיד חשוב באמנות המערבית עוד מתקופת הרנסנס, עת המצאת הדפוס והתפתחות טכניקות הנייר, ועד לסגנונות המודרניסטיים, כפי שניכר בין היתר בליתוגרפיות אצל האימפרסיוניסטים ובחיתוכי העץ אצל האקספרסיוניסטים הגרמנים. עם זאת, מהלכים שונים במאה העשרים, כמו הצגת ההדפס בחלל המוזאלי ושכלול הטכניקות ליצירתו, הובילו להשוואתו עם הציור באופן שלא תמיד החמיא לו. השגות בנושא מקוריות ואותנטיות מיקמו את ההדפס כאמנות פיקטוריאלית משנית, ואילצו אותו להצדיק עצמו כמדיום אמנותי.

לפי התאוריה האסתטית של ולטר בנימין, החד-פעמיות של יצירת האמנות וחיבורה לזמן ומקום מסוימים הם התנאים לאותנטיות שלה, להיותה "מקור". קריאה פשוטה של תאוריה זו תראה יחסים בינאריים בין ציור והדפס: הציור נהנה מהילת אותנטיות זו, אך עצם השיעתוק הטכני וההפצה של ההדפס מערערים על חיבורו ל"כאן ועכשיו".<sup>1</sup> המקור נתפס כניגודם של השכפול והריבוי המאפיינים את ההדפס והצילום. ואף כי בפועל שאלת האותנטיות בהדפס כלל אינה רלוונטית,<sup>2</sup> השיח התאורטי העכשווי על אודות מדיום זה, כמו גם הפרקטיקה ושוק האמנות, לא ויתרו על תפיסת האותנטיות של הדפסים.

הפרקטיקה של ההדפס האנלוגי, כדוגמת התחריט, לא נתפסה כלא-אותנטית אלא כבחינה מחדש של מושג האותנטיות המסורתי.<sup>3</sup> ההדפס מציע אותנטיות אשר איננה נובעת מחד-פעמיות – שהרי הוא חלק ממהדורה, אחד מיני רבים – אלא כזו הנשענת על האותנטיות של הפלטה כולה. כלומר, להבדיל מאותנטיות כמקור ראשוני להעתקים, האותנטיות בהדפס נמצאת בדיאלוג עם הפלטה, שהיא המקור החומרי שלו. מתוך כך עולה כי מדיום ההדפס מהווה מרחב-ביניים הנע בין ריבוי ומקור, בין "כאן" ו"שם". לפי ז'ורז' דידי-הוברמן, המבנה הדיאלקטי הזה מאפיין גם את ההילה הבנימינית: התיאור של ההילה "כתופעה חד-פעמית של רוחק, כל כמה שתהיה קרובה",<sup>4</sup> הוביל את דידי-הוברמן לראות בה דימוי דיאלקטי המאחד בין ניגודים.<sup>5</sup>

אך בניגוד לשיח תאורטי זה, המציע לבחון מחדש את המשמעות המסורתית של האותנטיות, שוק האמנות – ובפרט המצאת המהדורה המוגבלת – שאפו לעגן את האותנטיות של ההדפס באופן חוקי. בשנות השישים התכנסו מועצות שונות בעולם על מנת לקבוע כללים המבטיחים את האותנטיות של הדפסים אמנותיים. לפי הכללים שנקבעו, ההדפס המקורי משתייך למהדורה מוגבלת, ממוספר ונושא את חתימת האמן-דפס, והפלטה שממנה הוא מודפס נהרסת בתום השלמת המהדורה.<sup>6</sup> אלא שהעיגון בחוק של ייחודיות ההדפס כאובייקט אסתטי והתאמתו לקונבנציות

1 ו' בנימין, יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני, תרגום ש' ברגמן, תל אביב 1983.

2 From a photographic negative, for example," Benjamin argued, "one can make any" number of prints; to ask for the 'authentic' print makes no sense". R. Krauss, 'The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition', *October*, 18 (1981), pp. 47-66, at p. 48.

3 K. E. Gover, 'Are All Multiples the Same? The Problematic Nature of the Limited Edition', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73, 1 (2015), pp. 69-80; R. Pelzer-Montada, *Authenticity in Printmaking-A Red Herring?* lecture at the 2nd IMPACT International Printmaking Conference (University of Art and Design, Helsinki, Finland, 2001); see <http://www2.uiah.fi/conferences/impact/pelzer/Pelzer-Montada.pdf>

4 בנימין (לעיל הערה 1), עמ' 24.

5 G. Didi-Huberman, 'The Supposition of the Aura: The Now, The Then and Modernity', A. E. Benjamin (ed.), *Walter Benjamin and History*, translated by Jane Marie Todd, New York 2005, pp. 3-18.

6 אלימה, 'פרודוקציה ורפרודוקציה, או: מהו ההדפס האמנותי המקורי', מוזות, 9 (1992), עמ' 44-48, בעמ' 46. ראו גם: נ' גל, 'מאגדה להגדה (אנטי) אדיפלית', הדפסים אמריקאים לאחר מלחמת העולם השנייה, תל אביב 2002, עמ' 20.

המקובלות בשדה האמנות ולכללי השוק שלו דווקא הנציחו את השוואת ההדפס למדיום הציור.<sup>7</sup>

במאמר "שלוש תנועות, מדיום אחד" שפורסם בקטלוג **הדפסים אמריקאים לאחר מלחמת העולם השנייה** מאפינת אירית טל שתי תפיסות מנוגדות של ההדפס: האחת תופסת אותו כיצירה "מקורית" ובעלת ערך רק בהיותה "דומה" לציור, או בשומרה את הקריטריונים המבחינים ציור כמקור, בניסיון להצניע את תכונותיו המכניות של מדיום ההדפס; והשנייה מאמצת את המדיום כפשוטו דווקא בשל התכונות המבחינות אותו מן הציור, ומתמקדת בטבעו הייחודי כאמצעי לחקירה של סוגיות אסתטיות, פנומנולוגיות, חברתיות, כלכליות ותרבותיות.

לפי חלוקה זו, ציירי האקספרסיוניזם המופשט נאלצו להתגבר על הקשיים שהציב מולם מדיום ההדפס בבואם לשחזר את היצירה הספונטנית והישירה שביצעו קודם לכן בציור. התיווך וההיפוך של יצירה דרך הפלטה, שהצריכה גם שיתוף פעולה עם דפסים בסדנה, חייבו נוהל עבודה שונה מזה שהורגלו אליו. מלבד זאת, הפורמט הקטן יחסית לא אפשר להם להשיג את אותן עוצמות כמו בציורי שדות הצבע הגדולים, ואפילו שולי גיליון הנייר בהדפס נתפסו כמכשול להשגת טוטליות.<sup>8</sup> אמני הפופ, לעומתם, אימצו בשמחה את טכניקות השיעטוק של תרבות ההמונים, השתמשו בהן לצורכיהם ובחנו במבט ביקורתי את מנגנוני הכוח בחברה ובתרבות.<sup>9</sup> אמני הפופ נחשבים כיום למי ששברו את כללי המשחק לגבי מה שנחשב הדפס מקורי לפי המועצה האמריקאית להדפס,<sup>10</sup> והשימוש שעשו רוברט ראושנברג ואנדי וורהול בטכניקות פוטורמכניות ובהדפסי רשת בשנות השישים הציב את ההדפס במעמד של מדיום תקופתי מייצג.<sup>11</sup>

7 במאמרו טוען ניסים גל כי "אסטרטגיית ההתמקרות", כלומר הניסיון להכפיף את ההדפס להיגיון של מקור והעתק (באמצעות כללי המהדורה המוגבלת), הוא ניסיון החוטא לטבעו ההטרונומי של המדיום. הבנת ההדפס כ"העתק אורגינלי" היא למעשה הבנתו ביחס למונחים של הציור – אלא שהתנאים המקיימים את ההדפס, אופני יצירתו והפצתו, מעידים כי להדפס ישנו היגיון אחר משלו, אשר לפי גל דורש פיענוח שאינו נענה ל"סדר האדיפלי". ראו: גל, לעיל הערה 6.

8 א' טל, 'שלוש תנועות – מדיום אחד', הדפסים אמריקאים לאחר מלחמת העולם השנייה, תל אביב 2002, עמ' 8-9. ביצירת ה'זיפ' ברנט ניומן שאף ליצור דימוי אשר יאחד את הציור לכדי טוטליות. ראו: B. Newman, 'Interview with Emile de Antonio, 1970', in J. P. O'Neill (ed.), *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, New York 1992, p. 306.

9 על חשיבות ההדפס בפופ-ארט והשימושים אשר נעשו בטכניקות ההדפס השונות על ידי האמנים, ראו: S. Tallman, *The Contemporary Print from Pre-Pop to Postmodern*, New York 1996.

10 P. Gilmour 'Originality Circa 1960: A Time for Thinking Caps', *The Tamarind Papers*, (1990), pp. 28-33.

11 טל, לעיל הערה 8, עמ' 7. מבחינה סגנונית, לפופ-ארט הייתה השפעה מכרעת בשנות השישים בישראל. ביקורו של ראושנברג בארץ והתמחות של אמנים ישראלים בחו"ל (בהם צבי טולקובסקי, מיכה אולמן, דדי בן-שאול, אריה קילמניק, אורי ליפשיץ ויגאל תומרקין) חשפו את ההדפס לדימויים הלקוחים מהתרבות הפופולרית ולסל הערכים של תחילת הפוסט-מודרניזם. עם זאת, על פי סקירתו של גדעון עפרת, עוד לפני הדפס הרשת והטכניקות הפוטורמכניות היו אלה התחריט והדפס האבן שהפכו את ההדפס למדיום ופופולרי. נוסף על כך, השפעות הפופ בארץ מוזגו עם השפעות נוספות ולו במבע אסתטי אישי-ציורי. ראו: ג' עפרת "100 שנות אמנות הדפס בישראל", 100 שנות אמנות הדפס בישראל, בעריכת ג' עפרת, ירושלים 2015, עמ' 10-389.

השימוש של ראושנברג ושל וורהול בהדפסי רשת המבוססים על תצלומים מן המוכן עודד מחקר המתמקד בהיבטים מסוימים בהדפס אשר תאמו לביקורת הפוסט-סטרוקטורליסטית. סוגיית המקוריות, הקשורה הן בייחודיות אונתולוגית (חד-פעמיות) והן בדמות ה"מחבר" (ביטוי האישי והפגנת יכולתו הטכנית), הפכה למוקד הפיענוח של עבודות האמנים - בטענה החוזרת שההדפס, כמנוע של רפליקציות וחזרות, קשור לדלדול המקוריות, התנגדות לטכניקה וחזרה או הדחקה של טראומה.<sup>12</sup>

במאמרה "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition" הדגימה רוזלין קראוס את השימוש המושכל שעושה אמנות פוסט-מודרנית בביקורת על מיתוס המקוריות, תוך בחינת הקנבסים של ראושנברג הכוללים הדפס פוטורמכני. רעיון המקוריות של תנועות האוונגרד נקשר עם השאיפה להתחיל מאפס ועם המצאה עצמית, ושימש כמטאפורה למקור החיים.<sup>13</sup> קראוס טוענת שעל אף שה"מקור" אף פעם אינו מוחלט ולא ניתן להפרידו מה"העתק", האוונגרד המודרניסטי הדגיש את הראשון והדחיק את השני. לעומת זאת, עבודותיו של ראושנברג, הנסמכות על הדפסת תצלומים מן המוכן, מצליחות שלא להדחיק את ההעתק ומכוננות שיח על שכפולים ללא מקור.<sup>14</sup> הקריאה של קראוס את ההדפס בהקשר זה מצמצמת אותו ל"שכפולים" השלובים בצילום וקוראים תיגר על רעיון המקוריות המודרניסטי.

הצהרתו המפורסמת של וורהול, "הייתי רוצה להיות מכונה" (1963), מתוך ריאיון עם ג'ן סוונסון), וה"מפעל" שהקים שבו אחרים הדפיסו את עבודותיו, עיצבו לו תדמית של אמן המתנגד לסובייקטיביות ולמגע יד אישי - פרמטרים אשר קשורים בסוגיית המקוריות באמנות. מריחות הצבע שעשה, אשר מתחקות אחר שגיאות של הדפסה מכנית, נתפסו כהתנגדות לטכניקה אמנותית ולא כהמצאת טכניקה חדשה.<sup>15</sup> גם הסטנדרטיזציה בעבודותיו, המעידה על העדפה אסתטית של דומות (Liking), פורשה כהיבדלות מטעם ביקורתי או ביקורתיות פוליטית, ונקשרה עם אדישות אשר מעלה שאלות לגבי ה"מחבר" כמקור הבלעדי ליצירת האמנות.<sup>16</sup>

ג'ניפר ל' רוברטס טענה כי המחקר הפוסט-סטרוקטורליסטי על ראושנברג וורהול עיצב את האופן שבו הובן ההדפס במחצית השנייה של המאה העשרים. העובדה כי שניהם השתמשו בדימויים מן המוכן קשרה את הפרקטיקה שלהם לרדימייד והובילה לזיהוי ההדפס עם אופני ייצור מכניים וקולקטיביים. אלא שעמדה זו מפספת את הממד החומרי של המדיום: הנוכחות הגופנית של המדפיסים, העבודה הפיזית האינטנסיבית של המכשירים, מריחת הצבע, הלחיצה והמעיקה במפגש בין משטחים, המעבר של הדימוי מהפלטה לנייר - כל אלה אינם נלקחים בחשבון בהתייחסות להדפס כאל פעולה מושגית בלבד.

J. L. Roberts, 'The Printerly Art of Jasper Johns', In *Jasper Johns/In Press: The* 12  
*Crosshatch Works and the Logic of Print*, 22-23, Cambridge 2012, pp. 17-18

Krauss (לעיל הערה 2), עמ' 54. 13

שם, עמ' 66. 14

Roberts (לעיל הערה 12), עמ' 18. 15

G. Berg, "Andy Warhol: My True Story", D. Seaman (ed.), *I'll Be Your Mirror: The* 16  
*Selected Andy Warhol Interviews*, 1966, p. 96. Also in: J. Flatley, "Like: Collecting and  
 Collectivity", *October*, 132 (2010), pp. 71-98, at p. 72

במאמרה "The Printerly Art of Jasper Johns" דנה רוברטס בעבודותיו של ג'ונס מתוך הדגשת היבטיהן החומריים-פיזיים. מחקרה, השייך לדיסציפלינה של תרבות חומרית, מציע להבין את מדיום ההדפס באופן החורג מהדיון של מקור והעתק. היא מפענחת את העיסוק של ג'ונס בחלל פיקטוריאלי ביחס להיפוך הדימוי המתרחש במעברו מהפלטה לנייר, וביחס לצילינדר כצורת הדפס עתיקה אשר שימשה בעבר בבתי דפוס של עיתונים, ולרולר המשמש למריחת צבע על הפלטה בתחריט. פרוצדורות ההדפס מתרחשות בחלל ומספקות לג'ונס "פתרונות" לייצוג חלל אמיתי על פורמט שטוח ללא שימוש באשליית הפרספקטיבה.<sup>17</sup>

נוסף על כך, היא מצביעה על האופן שבו המפגשים בין משטחים בהדפס משליכים על הגוף האנושי: "These contacts, in turn, produce spatial artifacts and events that infiltrate the material world and implicate the human body in particular ways".<sup>18</sup> לדוגמה, המפגש בין הפלטה והנייר מוליד צמד דימויים אשר היחס ביניהם הוא סימטרי ומהדהד את הסימטריה של הגוף האנושי,<sup>19</sup> ויצירת הדמיון דרך שכפול מעלה קונוטציה של מפגש מיני הומוסקסואלי (מפגש בין "דומים").<sup>20</sup> נוסף על כך, השימוש בכתב והיפוכו במרבית טכניקות ההדפס מגלים כי ההבחנה בין ימין ושמאל נעשית דרך הגוף וקשורה לאוריינטציה שלנו בחלל.<sup>21</sup>

החיבור בין הדפס לגופניות עולה גם באופן סמלי מהקריאה הפמיניסטית של קת'רין ריבס. במאמרה "Body Contact: Sex, Reproduction and Prints" השכפול נתפס כמפגיש קונספטואלית בין הגוף המיני וההדפס. היא מפענחת את היחסים הסימבוליים בין הדפס, שכפול ומיניות דרך מהלכים חברתיים ותרבותיים רחבים יותר בעולם המערבי. באמצעות התמקדות ב-Matrix, כינוי לפלטה בהדפס שמקורו במילה "רחם" בלטינית, היא בוחנת את התפקיד המטאפורי שממלא ההדפס במהדורה המוגבלת אשר תוחמת את הפרודוקטיביות שלו למספר עותקים ידוע מראש. מחקרה של ריבס, כמו גם מחקרים נוספים העוסקים בהדפס, קושרים מדיום זה עם "נשיות". פוטנציאל הריבוי של ההדפס, לצד המקום השולי שקיבל לאורך שנים רבות בתולדות האמנות, יצרו שותפות-גורל בינו לבין האישה האמנית.<sup>22</sup>

מחקרי נשען על המסגרת התאורטית של הממד החומרי בהדפס, ובמקביל לוקח בחשבון את השוליות המיוחסת למדיום זה ביחס לציור, ובפרט – את סוגיית המקור.

17 Roberts (לעיל הערה 12), עמ' 22-29.

18 שם, עמ' 8.

19 שם, עמ' 29.

20 שם, עמ' 32.

21 שם, עמ' 30.

22 לטענת ג'ודית ברודסקי, החוסר במחקר על אודות אמניות דפסיות קשור בהיותן נשים ובעיקר בשוליות המדיום. ראו: J. K. Brodsky, 'Some Notes on Women Printmakers', *Art Journal*, 35, 4 (1976), pp. 374-377. לטענת פג זגלין, הסיווג של הדפס כאמנות נחותה במאה העשרים לצד מלאכות-יד של נשים קשור באובססיה המודרניסטית למקוריות: P. Zeglin Brand, 'The Role of Luck in Originality and Creativity', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73, 1 (2015), pp. 31-55. לטענת בוויס ליון, בתולדות האמנות התעלמו מהתרומה ההיסטורית של הדפס (ברנסנס, במודרניזם): B. Lyons, 'In Praise of Neglected Print Histories', *IMPACT: 1: International Printmaking Conference Proceedings, University of West England* (1999), pp. 17-24.



על מנת לפענח את ההצטלבות בין טכניקה למשמעות אתמקד בעיקר בתחריט ובמצבים הפיזיים האופייניים לו, ואצביע על האופנים השונים שבהם התנאים הטכנים מגלמים עולמות תוכן נוספים.

התחריט שייך לשיטת הדפס השקע, שבה הצבע מצטבר בחלקים השקועים של הפלטה. הכנת הפלטה לקראת הדפסה כוללת ציפוי, מריחה, חשיפה לחומרים שונים (לעיתים גם הטבלה בחומצה) וחריטה. החריטה בפלטה המונחת על שולחן מזמנת ישיבה כפופה. לאחר מכן ממקמים את הפלטה על מכש גלילי, מניחים עליה נייר לח, מכסים אותם ולוחצים אותם זה אל זה באמצעות המכש. סיבוב המנואלה של המכש דורש הפעלת כוח וכולל תנועה מעגלית (של המנואלה) ותנועה אופקית (של "מיטת" המכש). הלחץ הנוצר במפגש האינטנסיבי הזה מטביע בתוך הנייר גרסה הפוכה של הדימוי המופיע בפלטה ואת צורתה, ולמעשה מחולל שינויים בשניהם.

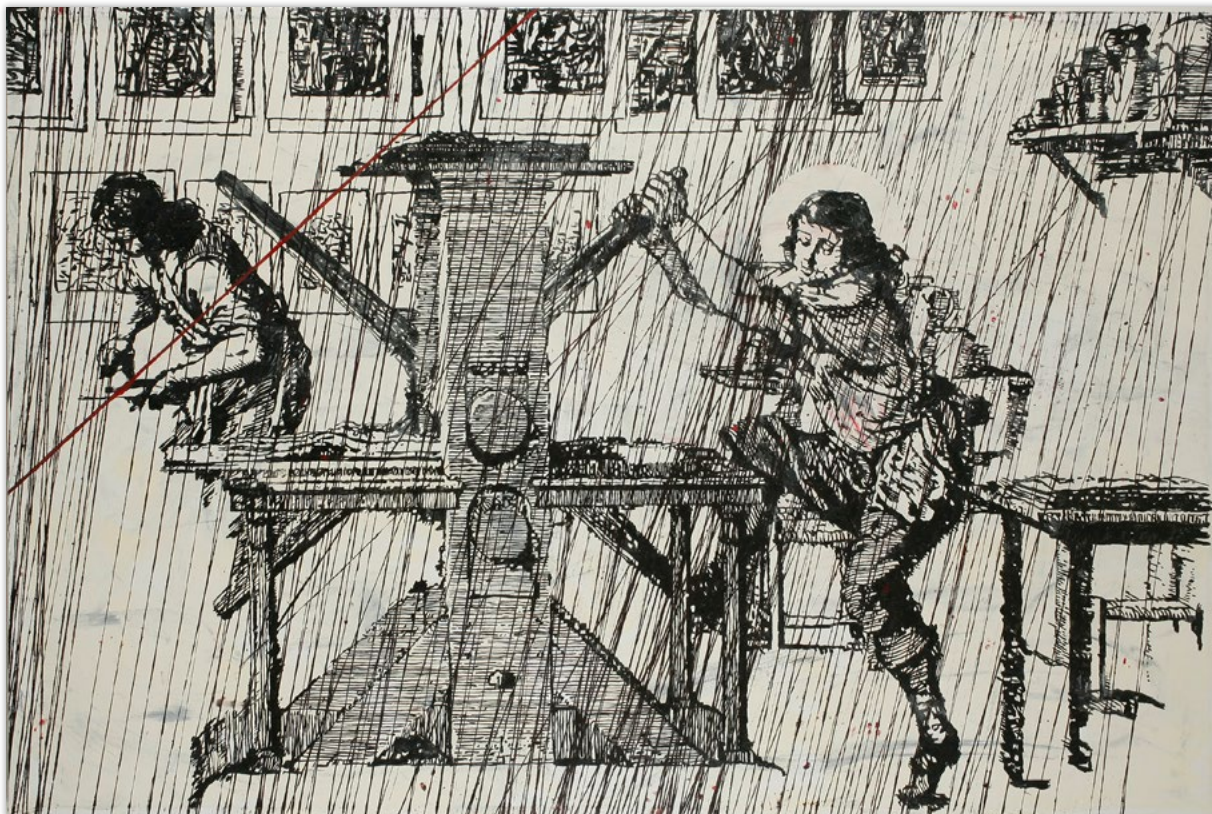
כל אלו מצבים ותהליכים המעצבים תודעה גופנית אשר מוצאת את ביטויה גם בעבודות אמנות שאינן עונות לקטגוריה של הדפס. אטען כי תנאי העבודה המסוימים שמזמנת הסדנה משפיעים על צורות החשיבה וחוויות הגוף של האמניות באופן חוצה-דיסציפלינות. בהקשר זה אאפיין את עבודותיהן של שרון פוליאקין, הילה בן ארי ודורית רינגרט כ"אמנות הדפסית", כיוון שניכרת אצלן הטמעה עמוקה של פרוצדורות ההדפס גם בעבודות אשר אינן עונות לקריטריונים המקובלים של המדיום. אדגים כיצד האמניות מתרגמות את המאפיינים הייחודיים של המדיום לטכניקות ולמצבים חדשים, ואטען כי התנאים הטכנים הם כר פורה שלתוכו הן יוצקות את עולמות התוכן שלהן.

## שרון פוליאקין

שרון פוליאקין התחילה את דרכה האמנותית כמאסטר-פרינטר, דפסית עבור עבודות של אמנים אחרים. היא התמחתה בתחריט בסדנת ההדפס בירושלים, שם עבדה מ-1987 עד 2006, ולדבריה ההדפס "הכניס אותה לתוך עולם האמנות".<sup>23</sup> במהלך שנים אלה היא סיגלה לעצמה שגרת עבודה של בעלת מלאכה, ולצידה גיבשה גוף עבודות עצמאי ופיתחה גם מחשבה ביקורתית על התפקיד של דפס-אמן, ובפרט דפסית-אמנית. כיום המדיום המרכזי שלה הוא ציור, אך ניכרת בו השפעתו העמוקה של ההדפס. ציוריה הופכים לתוכן את התנאים הטכנים של סדנת ההדפס, ובפרט של שיטת התחריט, כמו גם את הזהות שלה כציירת ודפסית. אחרי שהתנסתה במשך שעות על גבי שעות בעבודה בסדנה, בישיבה רכונה מעל הפלטה - התבוננות, תכנון, חריטה, מריחת חומרים והסרתם, חזרה אל אותה הפלטה ליצירת שכבות של סימנים, וסיבובים אינסופיים של המנואלה במכש - פוליאקין הטמיעה אל גופה אופני פעולה מסוימים אשר מלווים אותה גם בציור.<sup>24</sup>

23 ש' פוליאקין, 'מיומנה של מאסטר-פרינטר', ערב רב (2015). המאמר מבוסס על הרצאה שהושמעה במסגרת השקת הספר '100 שנות אמנות הדפס בישראל' שהתקיימה בבית לאמנות ישראלית ב-17.7.15.

24 מבין הטקסטים אשר עסקו בנקודת המבט ההדפסית בעבודות של פוליאקין, ניתן לציין את הטקסט של אסנת צוקרמן-רכטר בקטלוג התערוכה "כוחו של פרפר", גלריה בינט, תל אביב 2005.



**תמונה 1.** שרון פוליאקין, גשם ורוח (2008), 300/200 ס"מ, שמן על בד.

השפעת ההדפס על הציור ניכרת בבירור בציור **גשם ורוח** (תמונה 1), אשר מכונה "הדפסית".<sup>25</sup> עבודה מרשימה זו, אשר גודלה שלושה מטרים על שני מטרים, היא פראפרזה בציור שמן על תחריט מהמאה השש־עשרה שבו מתוארת שגרת היומיום בסדנה. הסצנה השגרתית הפכה דרמטית במעבר מהתחריט לציור: הכותרת "גשם ורוח" מעוררת ציפייה לציור נוף סוער נוסח טרנר, המפגיש את איתני הטבע הנשגבים עם האדם, הספינה או הפרה, ודרמה זו מתורגמת באירוניה מסוימת לתנאים הטכנים של התחריט ולפעולות הדפסים. הקוויות המאפיינות את התחריט הופכת לגשם אלכסוני־מצליף המכסה את כל משטח הציור, המנואלה של המכש הופכת להגה של ספינה, והדפסת המהדורה כמוה כניווט בים הסוער. אך הדרמה האמיתית קורית בהתווספות ההילה: פוליאקין שרטטה הילה סביב דמותו של הדפס, כינתה אותו "דפסית", והציעה היסטוריה אלטרנטיבית שמעניקה מקום מרכזי לנשים דפסיות בשלהי הרנסנס.<sup>26</sup> אל הרוח והגשם מתווספת אלומת אור, חלון הצצה החושף את עבודת השכבות ומבקש לתקן את ההיסטוריה. ההילה, אשר לה הקשר דתי בתולדות האמנות, מסמנת את קדושת הדמויות דרך תיחום ראשן בטבעת אור, וה"דפסית" בציור זה מתוארת כקדושה מעונה אשר נידונה לשוב את המנואלה במאמץ סיזיפי.<sup>27</sup>

25 א' צוקרמן־רכטר, 'למה שרון פוליאקין היא לא אמנית הדפס', שרון פוליאקין: ניקול, תל אביב 2008, עמ' 11.

26 שאלת הזהות של ההדפס ושל הדפסית נבחנה ביחס לרומן של וירג'יניה וולף (1928) בתערוכה הקבוצתית 'אורלנדו כאן ועכשיו', סדנת ההדפס בירושלים, אוצרות: אסנת צוקרמן־רכטר ושרון פוליאקין (2005).

27 בהרצאתה ביום עיון בחירת האוצרת בבית לאמנות ישראלית (2019) השוותה פוליאקין את הדפסית לקדושה מעונה אשר נדונה לשוב את המנואלה לנצח.

נוסף על כך, ההדפס מעמיד במבחן את ה"הילה החילונית" המיוחסת ליצירת האמנות החד-פעמית, בכך שהוא מתבסס על ריבוי ומערים קשיים על הקטגוריות המקובלות של מקוריות וייחודיות האובייקט האסתטי. עבודתה של פוליאקין מאירה את הפרדוקס שבדיון על המקור במדיום ההדפס דרך בחינת התנאים הטכנים של המהדורה המוגבלת. במקרה זה מדובר בצורת העיגול. לעיגול – כמו גם לאיקס, צורה נוספת החוזרת בעבודותיה – יש כפל תפקידים: מצד אחד הוא צורה בעלת סימטריה מושלמת ותוכן סימבולי, אשר מסמנת את מוקד העניין, המרכז – ובמקרה של ה"דפסית", הוא מפנה זרקור אל אותה דמות אנונימית. מצד שני, העיגול (כמו גם האיקס וסימונים נוספים) על גבי הפלטה משמש לביטול שלה, ומבטיח שלא ייולדו "אחים חורגים" למהדורת ההדפסים המוגבלת. כלומר, הוא מסמן ומבטל את המקור בוזמנית. הסימון דרך עיגול, כתנאי טכני אשר התקבל בהדפס המודרני, מגלה את הפנים האחרות של ההילה – המרכז כולל גם את השיבוש, והדמות ה"מבוטלת" הופכת למוקד העניין. מכאן שהטריטוריה של ההדפס, כפי שהיא מתבטאת בעבודה זו, הופכת את היוצרות במתח שבין מקור והעתק. המתח בין ייחודיות וריבוי בהדפס מקבל משמעות קונקרטית באופן שבו פוליאקין תיארה את עבודת המאסטר-פרינטר:

נוצרים רגעים קונפליקטואליים, במאמץ להוציא מלוח העבודה את המיטב. מצד אחד צריך להתרכז בכל הדפסה ולהתייחס אליה כאילו היא האחת והיחידה. מצד שני, הפעולה החזרתית מתישה ומתסכלת בדומה לעבודתו של פועל ייצור.<sup>28</sup>

ציטוט זה, המדגיש את הייחודיות של כל הדפס, מאיר גם את המכניזם היצרני בהדפסה. עבודת הדפסית תוארה לא פעם כמלאכה של פועלת או איכרה,<sup>29</sup> דימוי אשר לוקח בחשבון את המחזוריות של הטבע ואת המחויבות לשגרה ומשליך אותן גם על הסיזיפיות העמלנית הנדרשת בפעולת הדפסית. התנועה הסיבובית קשורה לרוטינה בסדנה, ומגלה כי העיגול אצל פוליאקין איננו רק סימן וסמל, הוא גם תנועה. לצד קריאה איקונוולוגית של העיגול כהילה, הציור **גשם ורוח** מזמן גם קריאה הלוקחת בחשבון את פעולת הסיבוב של הגה המכבש. הממד הפיזי אינו מנותק מהמדד הסמלי, והייחודיות שבריבוי נובעת מפעולות חוזרות ונשנות.

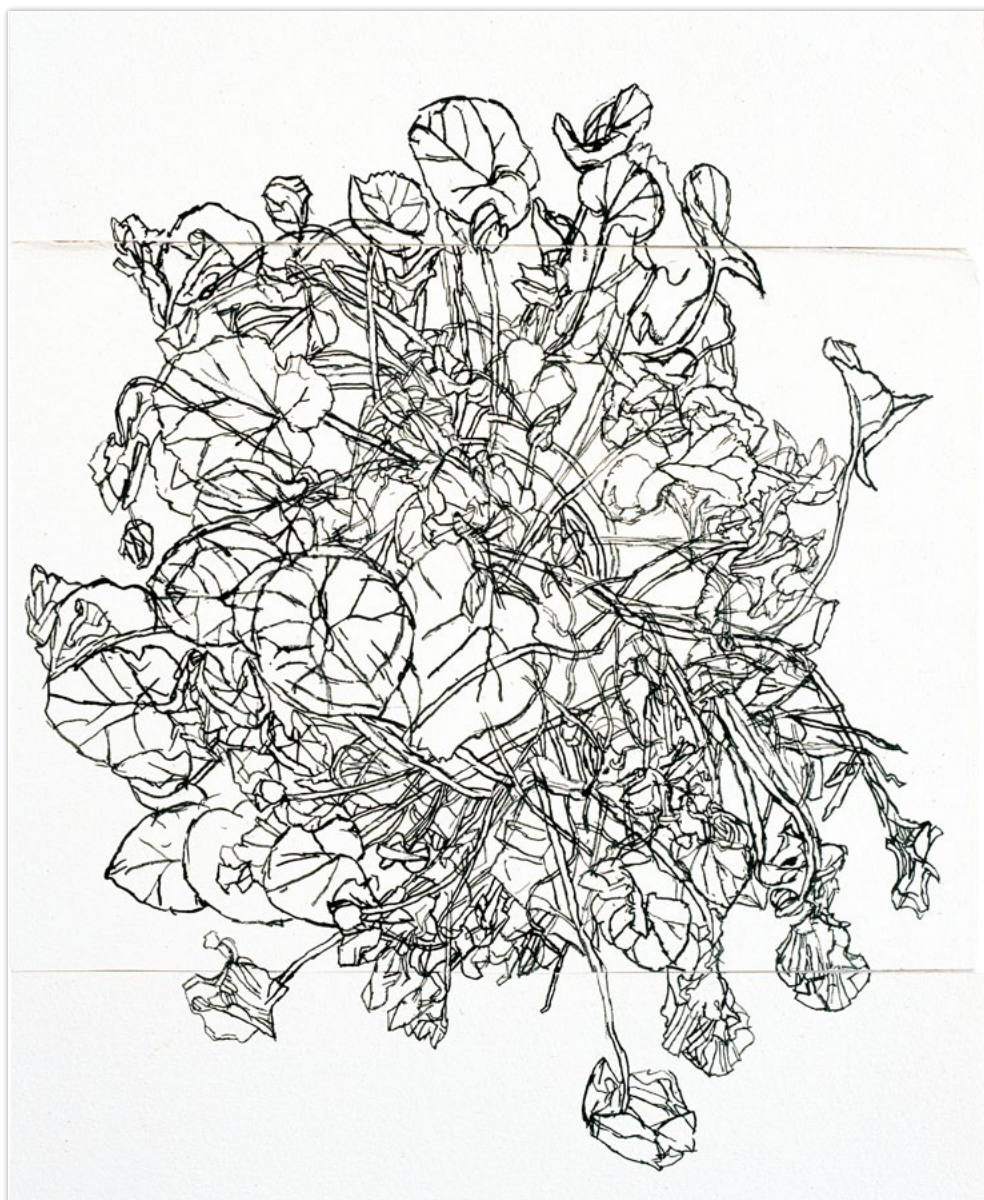
התנועה המעגלית אשר הפכה "טבעית" לה<sup>30</sup> קשורה להיענות האמנית למחזוריות הטבע. זו גם הובילה אותה לצייר את הרקפת, צמח רב-שנתי אשר נרדם ומתחיה שוב ושוב במעגל חייו. שמו הלועזי, cyclamen, מרמז על המעגליות הזו וגם מטשטש את ההבחנה בין הגברי לנשי, שכן הסימנת men הגברית בשם הלועזי הופכת בעברית ל"רקפת", שם נשי. לרוב פוליאקין מתמקדת ברגע שלפני הקמילה, בשלב שבו העלים מתקמטים – "שירת הברבור" של הרקפת, שבה צווארה נמשך אל הקרקע. הדרמה הזו שקורית בתוך עציץ ביתי מניעה לרישומה מתוך התבוננות. פוליאקין מזהה בצמח קוויות מהוססת, ומתחקה אחריה ברישום הלוקח בחשבון את קצב פיענוח התווים

28 פוליאקין, לעיל הערה 23.

29 ט' תמיר, 'שדות הדלעות, הרפסודות והספרים – על העבודות החדשות של שרון פוליאקין', שדה בור (קטלוג תערוכה), תל אביב 2011, עמ' 57-71.

30 בשיחה עם האמנית בשנת 2021 היא סיפרה שהציירת ליליאן קלאפיש שיקפה לה שתנועה מעגלית היא התנועה ה"טבעית" עבודה. אני מציעה לחשוב על התנועה המעגלית כתכונה נרכשת לאחר שנים של עבודה על המכבש.

**תמונה 2.** שרון  
פוליאקין, ללא  
כותרת (2008),  
דיו על נייר,  
58.5/39.5 ס"מ.



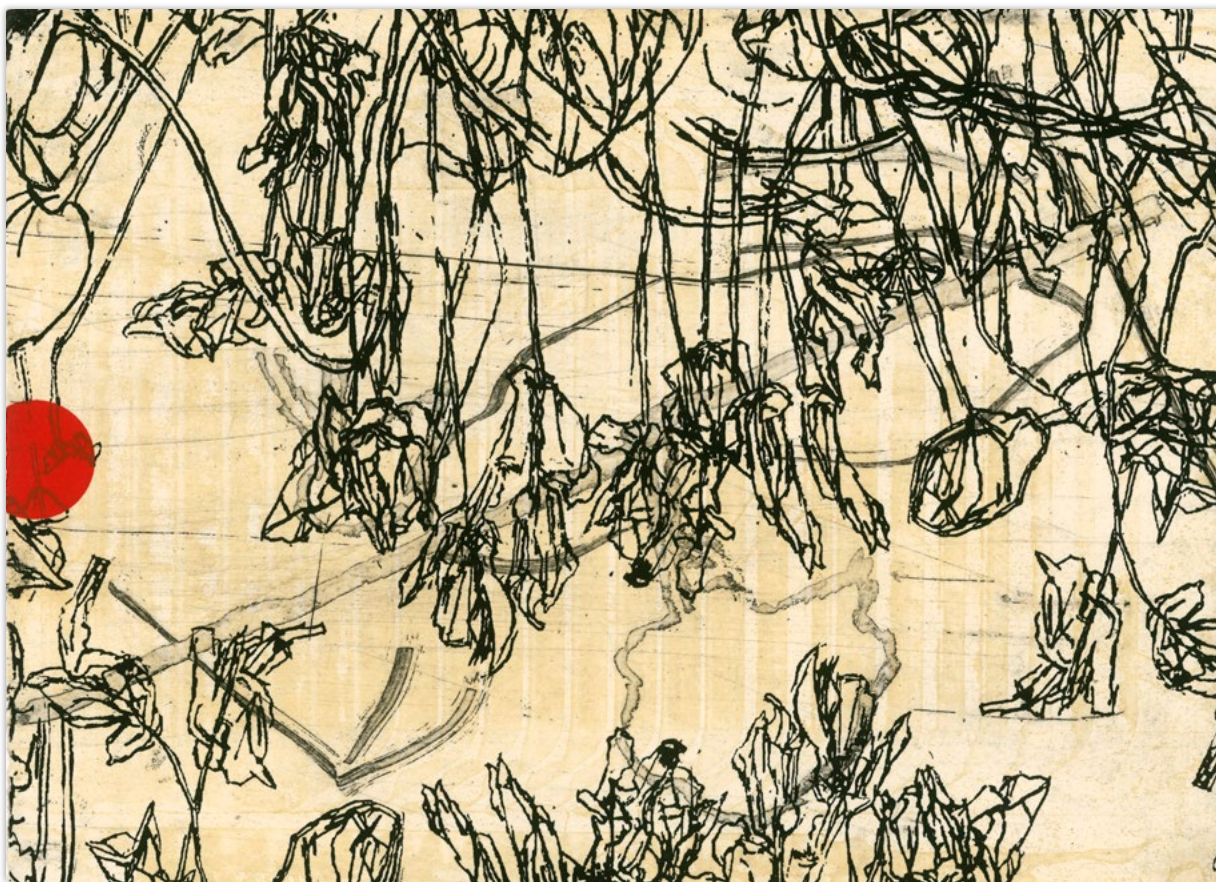
דרך הראייה. אין מדובר בקו נחרץ אשר יודע מראש את התוצאה הסופית, אלא בקו מחפש ומשתהה אשר מנסה לגלות את צורניות הרקפת ושוב ושוב.<sup>31</sup>

קו זה גם בוחן את היחסים המורכבים בין ההדפס לציור. ב"ניקול", הטכניקה שפיתחה פוליאקין, הקוויות הופכת לנשית ויום-יומית, כמו דמות האישה בשקיות סנדוויץ' שמתוכן מזלפת האמנית קווים דשנים ונדיבים של צבע הממלא חריצים שיצרה לפני כן בחריטה. התוצאה הסופית היא קו הבולט מעל פני הקנבס, כמו זיגוג על גבי עוגה. זהו היפוכו של הקו הדק בהדפס השקע, אלא שגם זה וגם זה הם קווים שנוצרים מתוך התנגדות, ריסון והשהיה. פלטת המתכת, בעיקר בהדפס היבש, לא מאפשרת קו חופשי בחריטה, ושיטת המעקב אחר קווים "מחפשים" באמצעות זילוף

31 טלי תמיר כינתה סוג קו זה "קו המעקב", אשר "מתחקה אחר העין הרואה בזמן אמת [...] מתפצל ומסתעף לאינספור קווים וקווקווים ומגייס לעזרתו מידה גדולה של ריכוז וכושר התבוננות". ראו: תמיר, לעיל הערה 29.

צבע מייצרת משך ציורי אשר נמתח ונבנה לאט. נראה כי קוויות ההדפס תורגמה לטכניקת ציור תוך הדגשת המשותף והשונה באופי הקווים.

המחקר הפורמליסטי לכאורה שמנהלת פוליאקין בעבודותיה טעון בתכנים נוספים, ובהתאמה גם הקומפוזיציות שהיא מייצרת מתוך דימוי הרקפת מגלמות עולם מושגים החורג מקו, צורה וצבע. ההיפוך שקורה לאחר שצוואר הרקפת נשמט אל הקרקע מתפענח בחלוקות שונות של החלל, שבהן מוצעת סימטריה מסוימת בין שלבי הפריחה ושלבי הקמילה. הרקפות הופכות לזר עגול המגלם את ממד הזמן וההשתנות של הצמח, כך שמצבור הקווים הופך למסה ומרמז על חזרתה העתידית של הרקפת למצבה המקורי כפקעת (תמונה 2).



**תמונה 3.** שרון פוליאקין, Valley (2011), תצריב, אקוויטינטה והדפס-רשת. 27.5/20 ס"מ.

ציורי הרקפות מרמזים על הממד הפוליטי הנקשר בצמח, אך זה תמיד מגולם בעשייה האמנותית, כפי שעולה מתוך ההדפס Valley (2011) (תמונה 3). בשירו של חיים גורי **באב אל ואד** הצמח מסמל את חללי מלחמת העצמאות, ובעקבותיו הצטרפה הרקפת לאיקונוגרפיה של משה גרשוני - שעימו עבדה פוליאקין - כחלק מעיסוקו בזהות, מיניות, קורבנות, מוות וזיכרון. בהדפס משנת 2011 נחלקות הרקפות לשתי קבוצות: רקפות שמוטות-צוואר של "מעלה" ורקפות זקורות של "מטה", שביניהן נקווים קווי צבע שחור כנחלים דקים המחברים אותן זו לזו. הרקפות מסמנות מקום, הוואדי שבו נפלו החללים. אופן ייצוג הרקפות, השילוב בין טכניקות הדפסיות שונות והטיפול הצבעוני בהן יוצרים חלל ציורי הנשען על המקום הקונקרטי, אך גם חורג ממנו. על גבי שכבת "צבע גוף" עשויה בצריבה מונחים קווי המתאר של הרקפות, ובאמצע צידו השמאלי של הפורמט - עיגול אדום בדפוס משי, שטוח ושקוף למחצה.

עבודת השכבות בהדפס זה מוכרת גם מהציורים של פוליאקין, שבהם ה"גיבורה הראשית" היא הפעולה הקווית,<sup>32</sup> ואילו הצבע משמש שכבה חומרית (לדוגמה בציור *After the Counting* מ-2008). וכך, תנאי התחריט - העבודה הקווית והשכבות - לוקחים חלק מרכזי בבניית החלל הציורי. יתר על כן, נראה כי הרקפת משמשת מעין אלגוריה להדפס, שכן החזרה על הדימוי מטעינה אותו במשמעויות המאירות היבטים טכניים נוספים של המדיום. כמו הרקפת הרב-שנתית אשר נעה בין חיים ומוות, גם הפלטה היא מעין גוף חיימת אשר מופעל לצורך הפקת הדפסים, אך בסופו של דבר ייטמן בארון כמו גופה, ואף יושחת על מנת להבטיח כי מהדורת ההדפסים היא מוגבלת. במהלך חייה הפלטה צוברת על עצמה סימנים, "הגשם והרוח" של פגעי הזמן, בדומה לרקפת בטבע.

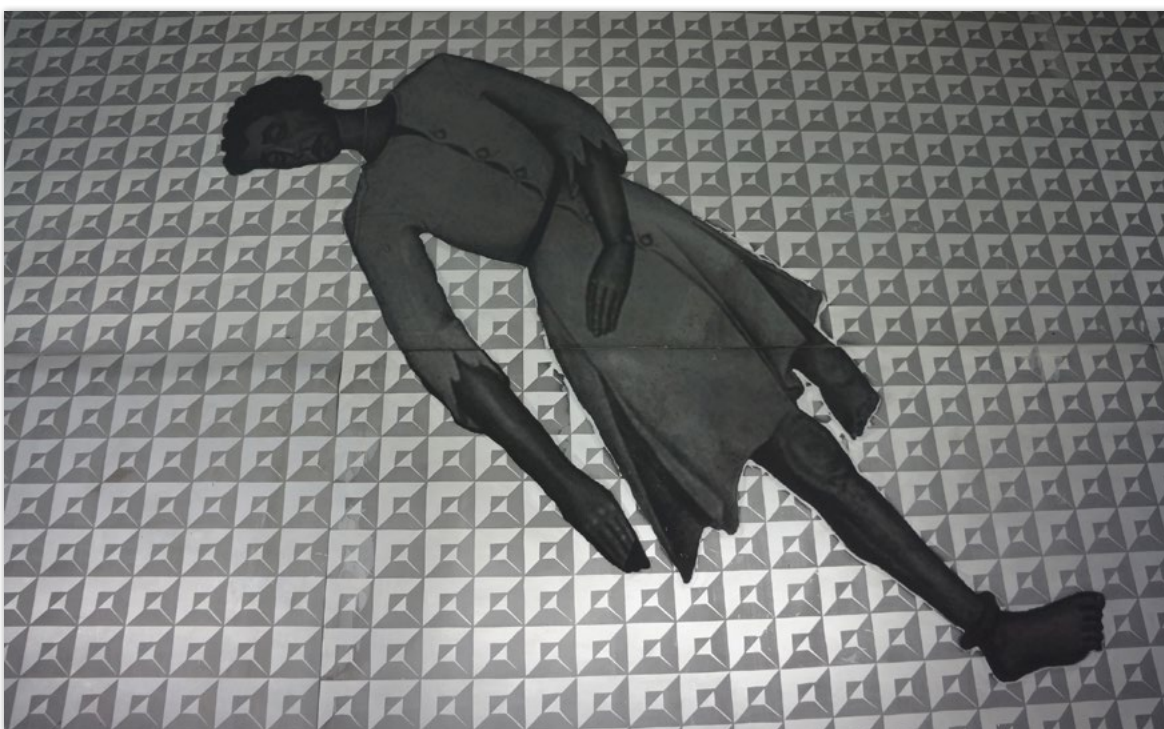
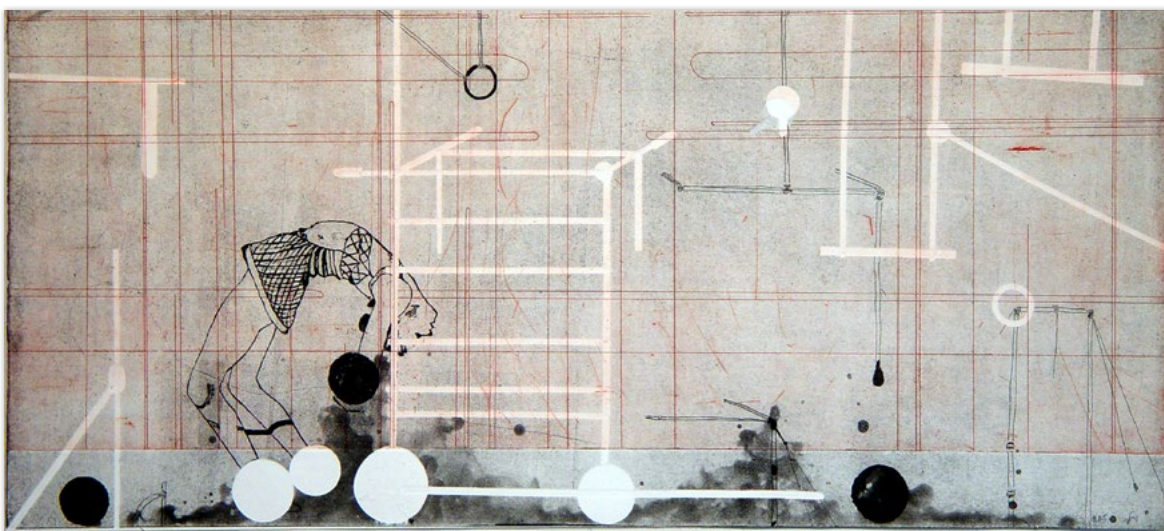
ההאנשה של הרקפת מוכרת משירי ילדות: כך לדוגמה, שירו של לוי קיפניס מאניש את הפרח ומתאר אותו כנערה חנינית וביישנית הנסתרת בסלע, אך בסופו של דבר נקטפת; ה"כתר" שלה מכביד על ראשה ומושך אותה כלפי האדמה, מנח פיזי המזכיר גוף אצילי וצנוע הנחבא אל הכלים. הפיזיות הזו מעלה על הדעת גם את ישיבתה של הדפסית ליד שולחן ורכינתה מעל הפלטה וכלי החרט השונים: בשונה מהציור, אשר מזמן עמידה מול כן, התרחקות ממנו והתקרבות אליו על מנת להיטיב לראותו, החריטה על גבי פלטת המתכת נעשית לרוב בישיבה כפופה - מצב המחייב צניעות מסוימת והתעמקות בפרטים. הרקפת, כמו גם העיגול והתנועה המעגלית, הם מוטיבים חוזרים אצל פוליאקין. לצד קריאה איקונוולוגית ואלגורית שלהם, מרכיבים אלה נקשרים גם להיבטים טכניים בסדנת התחריט: המתחים בין מקור להעתק, בין ייחודיות לריבוי, בין ציור להדפס, בין גבר לאישה, אינם מנותקים מחיי המעשה הפיזיים-חומריים בסדנה, ובפרט מגולמות בפרוצדורות האופייניות למדיום סוגיות של זהות מגדרית ומקצועית - ציירת-דפסית, גבר-אישה.

## הילה בן ארי

האמנית הילה בן ארי ידועה בעיקר במיצבים שהקימה, בעבודות הפיסול והווידאו ובחיתוכי הנייר שלה. אף כי עבודתה, על מגוון אמצעיה, "אינה עונה להגדרה מדיומלית או צורנית מונוליתית",<sup>33</sup> נראה כי שבים ועולים בה מאפיינים מבניים ומצבים דומים. במהלך העשור האחרון היא הוזמנה מספר פעמים כאמנית אורחת לסדנת ההדפס בירושלים, שם עבדה יחד עם דפסים, יצרה תחריטים וחיתוכי עץ והקימה מיצב המבוסס על הדפס-רשת. תכנים שהעסיקו אותה קודם לכן במדיומים אחרים, כמו משטור הגוף, המתח בין הגוף הפוטנטי והגוף הפגיע, הגוף הנשי שתנועתו נתונה למגבלות, שטיחות מול נפח, יצירת תבנית ופריעתה, תורגמו לתנאים טכניים של ההדפס והתבררו כאינהרנטיים למדיום. אטען כי המצבים שיצרה בן ארי במדיומים השונים מאירים היבטים חומריים ופיזיים של ההדפס, מדיום שעל אף שפעלה בו בעבר ועודנה פועלת בו כיום - לא זכה להתייחסות רבה במסגרת הדיון על גוף עבודותיה.

32 מתוך שיחה עם האמנית (2021).

33 ג' בר אור, 'איך כפפנו מיתר לקשת, איך מתחננו מיתר גיד', הילה בן ארי, עין חרוז 2016, עמ' 79.



**תמונה 5 (למטה).** הילה בן ארי, *After 'Saints Cosmas and Damian Healing a Christian with the Leg of a Dead Moor' by the School of Castile and Leon* (2013), פרט מתוך מיצב רצפה, הדפס-רשת על מתכת, 180x450 ס"מ, רשמים 5 - הביאנלה לרישום, סדנת ההדפס ירושלים, אוצרת: אירנה גורדון.

**תמונה 4 (למעלה).** הילה בן ארי, מתוך הסדרה *שמונה נשיפות* (2011), תצריב, אקוויטינט סוכר, חומצה חייה ותלחיץ, 71x33 ס"מ, בתערוכה "קליפות אדומות", סדנת ההדפס ירושלים, אוצרת: נעמי טנהאוזר.

בסדרת התחריטים **שמונה נשיפות** (תמונה 4), דמות מתעמלת מקשתת את גופה בתוך רשתות גריד של קונסטרוקציות ועיגולים. מהקרע עולים כתמים שנוצרו מחומצה שאיכלה את פלטת התחריט, והם מעלים על הדעת הבל פה או נוזלי גוף. ההדפס נע בין גווני אדום, אפור, שחור ולבן. חלקיו הלבנים נוצרו בטכניקת ה"תלחיץ" (embossing) באמצעות מגזרות נייר עבות שהותירו את הטבעותיהן על הנייר תחת כובד המכבש. כל אלו מהדהדים את תוכני העבודה, את העיסוק בכוח המופעל על הגוף ואת השטיחות הקווית ה"מועכת" את הדמות הנשית אל שני ממדים.

ב־2013 הקימה בן ארי מיצב הדפס תלוי־מקום בעקבות ציור מימי הביניים (תמונה 5), המציג את סיפורם של הקדושים קוסמאס ודמיאן אשר ריפאו איש נוצרי לבן

ואיחו לגופו במקום רגלו הקטועה את רגלו של עבד אתיופי שאך זה נפטר. גופת העבד השחור, אשר מוצגת בשולי קומפוזיציית הציור כשהיא מושלכת לרצפה לאחר מעשה, הפכה למרכז המיצב של בן ארי. חלל דמוי קפלה בסדנת ההדפס בירושלים רוצף מחדש בלוחות מתכת שעליהם הודפסו הדימויים של גופת העבד ודגמי האריחים שהופיעו בציור המקורי. הגופה מקבלת עליה את החריצים בין הפלטות, ונחתכת שוב. בכך מושלמת מחד גיסא היטמעותה ברצפה, ומאידך גיסא היא נראית כתלויה על בלימה, מרחפת בחלל מעל תבניות הגריד. ה"נס" המתועד בציור הופך במיצב למחדל, והסילואטה של הגופה מזכירה זירת פשע.

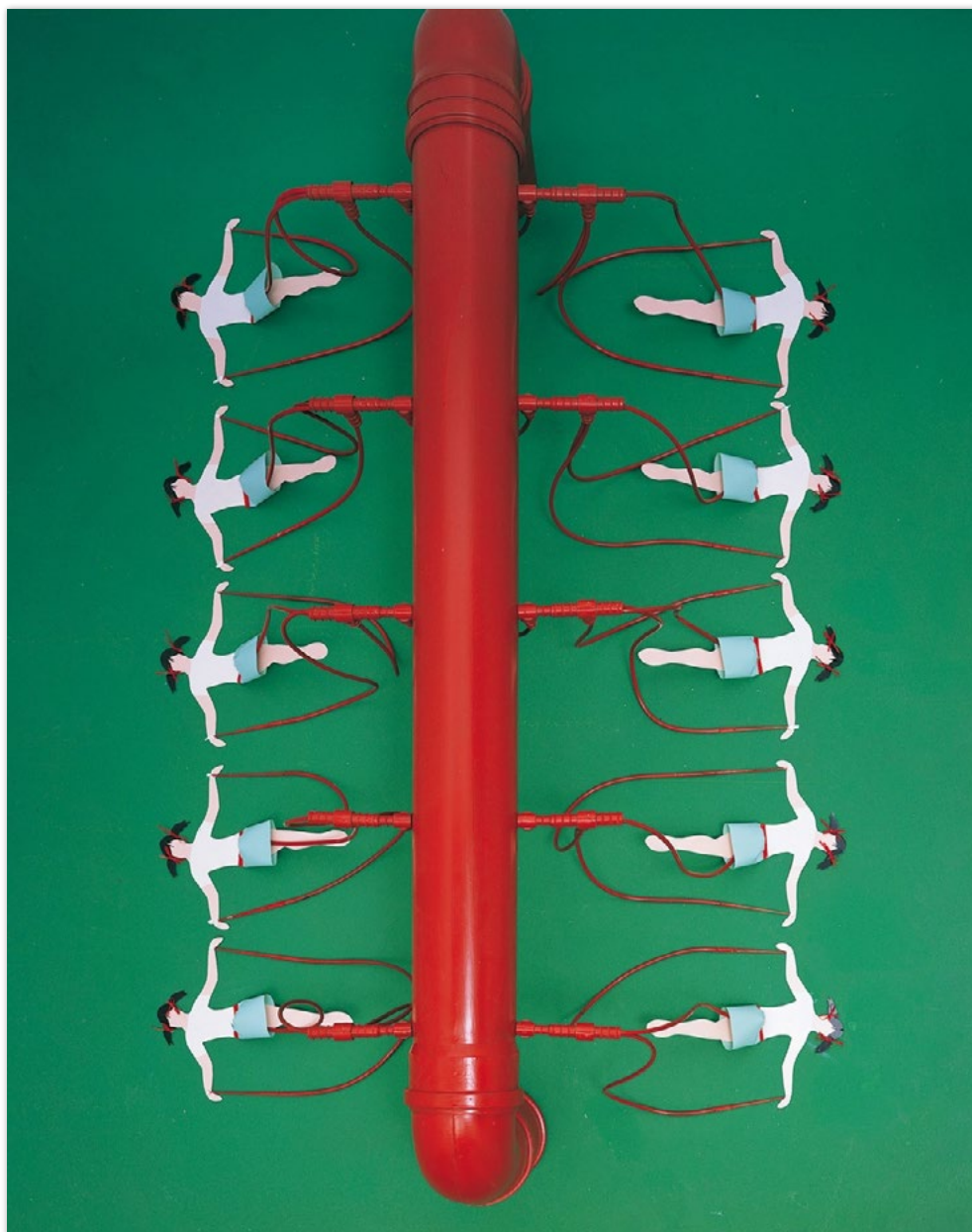
פלטות המתכת שעליהן הודפסה העבודה משמשות בדרך כלל כפלטות תחריט, ולא כמצע להדפס עצמו. האוצרת אירנה גורדון תיארה את ההיפוך שיצרה בן ארי כשיבוש הפער בין מקור להעתק, "כאשר המקור – המצע־הלוח – הפך לגוף העבודה, ואפשרות השכפול נשללה".<sup>34</sup> דרך נטרול הפונקציונליות של הפלטות והפיכתן לדגם חזרתי, האמנית כפתה עליהן מצב סטטי שהוא כמעין מוות. הפלטה אשר אמורה להיות יחידה במינה, מקור להעתקים ולמהדורת הדפסים, הופכת במיצב להעתק בעצמה. הכלאה זו מעלה על הדעת את תיאור ההדפס כ"העתק אורגינלי", אובייקט אסתטי התלוי על בלימה, במתח בין היותו אחד מרבים להיותו ייחודי. מערך הדימויים והתכנים שמופיעים בעבודות ההדפס של בן ארי נקשר אל החומריות ואל תהליכי העבודה: הלחץ המופעל במהלך ההדפסה, החומצה המאכלת, פלטת המתכת הנוקשה, השטיחות של ההדפס והמתח בין ייחודיות וריבוי. היבטים אלו, המאפיינים את ההדפס, ניכרו כבר בשלבים מוקדמים יותר בקריירה האמנותית שלה.

בשנת 2005 הוצגה התערוכה **לינה משותפת** בביתן הלנה רובינשטיין במוזאון תל אביב. התערוכה בחנה את מקומה המורכב של הקבוצה בחברה הישראלית דרך עבודותיהם של 21 אמנים, והציפה את המתח בין לכידות קבוצתית לבין הפרטי והאינטימי. המיצב **רגולטור** של בן ארי שילב תוכנית אדריכלית של "בית כולל ראשון", הקומפלקס המורכב של בית הילדים שבו גדלה. המבנה מתואר כמערכת אוטונומית המורכבת מיחידות בצורת גריד מאוחד ופונקציונלי, אשר הכתיב אופני התנהלות ברורים שהוטמעו בגוף. תרשים זה הודבק על הקיר לצד תרשים של מכונה עם גלגלים, רצועות ומסועים, אשר תכליתה איננה ברורה. בתוך מערכת השקיה אדומה נשתלו דמויות אנונימיות של ילדות אשר נדמה כי הן קופצות בחבל, כך שהצינורות משמשים כחבלים, אך למעשה הן כבולות לאותה מערכת המחוברת לידיהן ולאיברי המין שלהן (תמונה 6). הדמויות עשויות בשבלונה אחידה, בדומה לדמויות בשרטוט, כמריונטות תלויות או צומחות מתוך עציצים. לצידן מתקן נוסף – המסוע, פס הייצור השחור, והסטנדרטיזציה הקשורה בו (תמונה 7). בתחילת גיל ההתבגרות עבדה בן ארי שעות על גבי שעות במסוע של החממה ביגור, הקיבוץ שבו גדלה. היא זוכרת את עצי הבונסאי אשר צמרתם הסוררת קוצצה תחת ידיה לצורה אחידה. שנים לאחר מכן היא בוחנת את אותה התמסרות לסדר דרך יצירת תבניות ופריעתן. האוצרת טלי תמיר פיענחה את הטיפות הלבנות שטפטפו על גבי המסוע כרמז לפריעת הסדר:

34 א' גורדון, 'להתערער מבפנים: הפירוק שבהדפס', 100 שנות אמנות הדפס בישראל, בעריכת ג' עפרת, ירושלים 2015, עמ' 394.



**תמונה 6.** הילה  
 בן ארי, מתוך  
 המיצב רגולטור  
 (2005) בתערוכה  
 "לינה משותפת:  
 קבוצה וקיבוץ  
 בתודעה  
 הישראלית", ביתן  
 הלנה רובינשטיין,  
 מוזיאון תל אביב  
 לאמנות, אוצרת:  
 טלי תמיר.



הטיפה העכורה, הנחשפת כביכול "מתחת לשטיח", מפעפעת מתוך הסדר המוקפד וחושפת סודות שביקשו להיות סמויים מן העין - הרטבת לילה, זיעה, זרע, לכלוך שטואטא הצידה - החומרים שהופעתם לאור היום היא הפרת שליטה ואבדן רגעי של הפיקוח.<sup>35</sup>

כתמים אשר תיחומם אינו נשלט ניכרים גם בסדרת ההדפסים של בן ארי. טכניקות העבודה בהדפס, כגון צריבה של פלטת מתכת עם חומצה חיה, אפשרו ביטוי כתמי בתוך השפה הקווית המאפיינת את עבודותיה, יצרו מתח בין הגופני ובין הגריד הסדור, וזימנו ויתור על שליטה. כמו כן, אפשר להעלות על הדעת את הקשר בין הדימויים המכניים המופיעים ברגולטור לבין המרכיבים המכניים של תהליך ההדפס ופעולת השכפול. הדמויות המופיעות בעבודות ההדפס של בן ארי מהדהדות את

35 על המיצב "רגולטור" מתוך קטלוג התערוכה לינה משותפת: קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית, ביתן הלנה רובינשטיין, מוזיאון תל אביב לאמנות, אוצרת טלי תמיר (2005).



**תמונה 7.** הילה בן ארי, מסוע ונוזל לבן, עבודה קינטית מתוך המיצב רגולטור (2005) בתערוכה "לינה משותפת: קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית", ביתן הלנה רובינשטיין, מוזיאון תל אביב לאמנות, אוצרת: טלי תמיר.

אותן שרשראות של דמויות משוכפלות שהופיעו בעבודותיה המוקדמות. המגזרת הנוצרת מתוך תבנית אחידה, השטיחות והסילואטה המודגשת, כל אלו משמשים כחזית המעידה על הפער בין הגלוי לכסוי. כך, מבט נוסף על הדמויות מגלה הפרעות והכתמות אשר האסתטיקה של הקישוט מנסה לשווא להסוות.

בעבודות הווידאו של בן ארי הדמויות מקבלות נופך בשר ודם, אך בשל תנועתן הכבולה והזווית שבה הן מצולמות, גופן כמעט קפוא ונראה כדו־ממדי.<sup>36</sup> השטיחות של הדמויות מפוענחת גם נוכח היעדר הקול ומצבים של אילמות. במיצב הווידאו **פונמה** (2016) עוסקת בן ארי בנוכחות של הגוף הנשי ומבקשת להקנות לדמות השטוחה והאילמת נוכחות מרחבית וקולית. המילה volume מגלמת בהקשר זה משמעות כפולה: עוצמה של קול ונפח בו־זמנית.<sup>37</sup> בדף התערוכה היא כותבת:

כל אחת מעבודות הווידאו בתערוכה מקיימת משך גופני תלוש, המופיע ללא הפסק ומצטבר דרך המקבץ שלו עצמו, ללא שינוי, כמעט. הצליל של העבודות נסתם, מסומן או נהגה ברצף, מבקש לצאת מתוך המרחביות (הגוף) אל ציר

36 "Since in general my images deal with movement and its limitations, video enabled me" to heighten this tension. As I said, I always look for three-dimensionality, and yet paradoxically, even when I use video – which as a medium is well adapted to documenting motion in space – I constantly find myself choreographing the figures in what appears as strictly two-dimensional poses". Hilla Ben Ari in an interview, which is an abstract from the book "About Paper – Israeli Contemporary Art" edited by Giorgia Calò, pp. 69–70

37 ה' בן ארי, "ג'סטוה – בין אילמות ודיבור", מארב, מוסף 23, <http://maarav.org.il/2018/06/10>, [גסטוה-בין-אילמות-ודיבור-הילה-בן-ארי](http://www.maanachal.com/2018/06/10/גסטוה-בין-אילמות-ודיבור-הילה-בן-ארי).

ההכרה. הן מנח פיזי וקולי המקיים מאמץ עיקש ליצירת נוכחות בעודו ספוג כל העת בכאב ההתאינות.<sup>38</sup>

המצב הדורמדי נקשר עם חוסר היכולת של הגוף הנשי להפיק קול מבחינה פיזית ומטאפורית:

אני מעוניינת לבחון איך אותו גוף אנורקטי ונטול נפח יכול לתפקד בכל זאת כמעין מיתר דק, שלמרות היותו משולל תיבת תהודה יש בכוחו להנכיח קול.<sup>39</sup>



**תמונה 8.** הילה בן ארי, מתוך הוידאו נעמה: מחווה לנחום בנארי (2015), צלם: אסף סבן, רקדנית: יעל אלחנן, תערוכת יחיד במשכן לאמנות עין חרוד, אוצרת: גליה בר אור.

הקול של הגוף הנשי נבחן מאוחר יותר גם במדרש שיצרה למחזה **תובל קין: מחזה קדומים בחמש מערכות** אשר כתב נחום בנארי, אחי סבה, ב־1951. בגרסה של בן ארי, דמותה של נעמה, אשר נמחצה על ידי אביה,<sup>40</sup> הופכת מרכזית (תמונה 8). בקריאת המחזה מפתחת בן ארי את ההקבלה בין נעמה האילמת ואנטיגונה המרדנית, בין השתיקה והמרד. מבין עשרות המחוות המרכיבות את הוידאו חוזרת מחווה אחת של נעמה בתנוחת הקשת, כשלגופה קשורה רשת ובה גרעיני חיטה. בדומה למתעמלת **בשמונה נשיפות**, גם נעמה מקשתת את גופה בתוך מרחב מוגדר של מבנים קוויים. אלא שביצירה זו הקשת הפוכה – נעמה משמשת כלי קיבול לגרעיני החיטה שליקטה, ורחשי שפיכתם נשמעים כאשר גופה הכבול רוטט במאמץ.

בן ארי מאפיינת את הנוכחות של נעמה כמצב של סתירה בין מלאות וריק ובין קול ואילמות. את המצב הפרדוקסלי הזה שבתוכו מתקיים הגוף הנשי ניתן לקשור גם לתחום ההדפס: הריבוי בהדפס נתפס כעודפות אשר למרבה האירוניה התקבלה כחוסר, כלקונה במעמד הייחודי של כל הדפס. השוואתו של ההדפס לציור, אשר

38 ה' בן ארי, פונמה (טקסט תערוכה), תל אביב 2016.

39 שם.

40 כפי שמשופר במדרשים על תובל, גם במחזה של בנארי נעמה נמחצת בשוגג על ידי אביה. ג' עפרת, "יובל ותובל", המחסן של גדעון עפרת – [gideonofrat.wordpress.com](http://gideonofrat.wordpress.com)

לו אובייקט אמנותי אחד, אילצה אותו להגביל באמצעות המהדורה המוגבלת את הריבוי שהוא מזמן, ומיקמה אותו בשוליים. מתוך המעמד הפחות הזה מניבה גם היצירה במדיום ההדפס עצמה נוכחות מתוך ההיעדר.

העיסוק המתמשך של בן ארי בגוף ובמגבלות החלות עליו מקבל תוקף חדש דרך המכניזם ההדפסי. הלחץ (pressure) המשטיח את הגוף נקשר עם המכבש בהדפס (press), ומתחים ביוגרפיים בין יחיד(ה) וקבוצה מפוענחים דרך סטנדרטיזציה ושכפול בהדפס. אך יותר מכול, עבודותיה מאירות את מצבי הביניים של המדיום: כמו גופת העבד השחור התלויה על בלימה, מוטמעת בפלטות המתכת אך גם ניתקת מהן ומרחפת מעליהן, כך גם ההדפס נע בין מקור והעתק, יחיד וריבוי, אותנטי ולא-אותנטי.

## דורית רינגרט

דורית רינגרט היא אמנית היוצרת ברישום והדפס. היא למדה אמנות בבצלאל והשתלמה בהדפס במכון פראט בניו יורק ב-1984. לימים הובילה את הלימודים בסדנת התחריט ע"ש אריה רוטמן, שממנו למדה את טכניקות התחריט עת שימשה לו כאסיסטנטית. היא לימדה במכון לאמנות במכללה האקדמית אורנים במשך שנים רבות, וכיום היא עמיתה במכון לפסיכואנליזה בת-זמננו בתל אביב, שם היא מלמדת אמנות בראייה בינתחומית.

ב-2015 הציגה סדרת רישומים מרהיבים בעקבות החלק הראשון של ספרה של וירג'יניה וולף, **אל המגדלור** (1927).<sup>41</sup> על גבי פורמט אחיד, נייר בגודל 56/76 ס"מ, בעזרת דיו, עיפרון וצבעי מים, היא פיענחה מצבים מתוך הרומן תוך התמקדות במשולש האדיפלי – מרת רמסיי, בעלה ובנה. וולף כתבה על יחסים בין אנשים ועל דרמה שאינה בפעולות אלא במחשבות, בתחושות וברגשות. המפגש בין הדמויות ברומן מחולל בהן שינוי תודעתי. יותר משלושים שנה לפני שייסד הינץ קוהוט את פסיכולוגיית העצמי, וולף זיהתה את הכוח של המפגש עם הזולת לחולל שינוי. רינגרט סיפרה כי "ריתקה אותי יכולתה של וולף להעניק מילים לחוויות נפשיות חמקמקות, שמתהוות ומשתנות באורח תמידי".<sup>42</sup> רישומיה נותנים ביטוי צורני לעיקרון האמורפי של השינוי, מושג החוזר בהקשר הפסיכואנליטי ומשמעו שינוי בחיי הנפש. ברישומים עולים גם האופנים שבהם מתחוללים שינויים במדיום ההדפס.

הכנת תחריטים כוללת בחובה רצף של שינויים המתרחשים בפלטה ובנייר. טכניקות התחריט שייכות לשיטת הדפס השקע, שבהן הצבע מצטבר בחלקים השקועים של הפלטה אשר נוצרו באמצעות חריטה ולעיתים גם חומצה. הפלטה משתנה דרך ציפוי ומריחה של חומרים, חריטה, הטבלה בחומצה וייבוש. על מנת להעביר את הדימוי מהפלטה לנייר ממקמים אותה על מכבש גלילי, ועליה מניחים נייר לח. גם על הנייר עברו שינויים – הוא הורטב, יובש חלקית, ונלחץ אל הפלטה באמצעות המכבש. סיבוב המנואלה ותנועת המשטח שתחתיה מולידים את המפגש בין הפלטה והנייר,

41 ד' רינגרט, 'אל המגדלור', אוצרת טלי כהן גרבוז, טבעון 2015.

42 שם.

אשר מחולל שינוי בשניהם.<sup>43</sup> חלק מהצבע הנמצא בחריצי הפלטה מתרוקן, והנייר מקבל עליו את צורת הפלטה ואת הדימוי בגרסתו ההפוכה. נזולים, חומרים ומצעים פוגשים זה את זה, והמכניקה והכימיה מפעילות אותם ומולידות שינויי צורה בפלטה ובנייר כאחד.

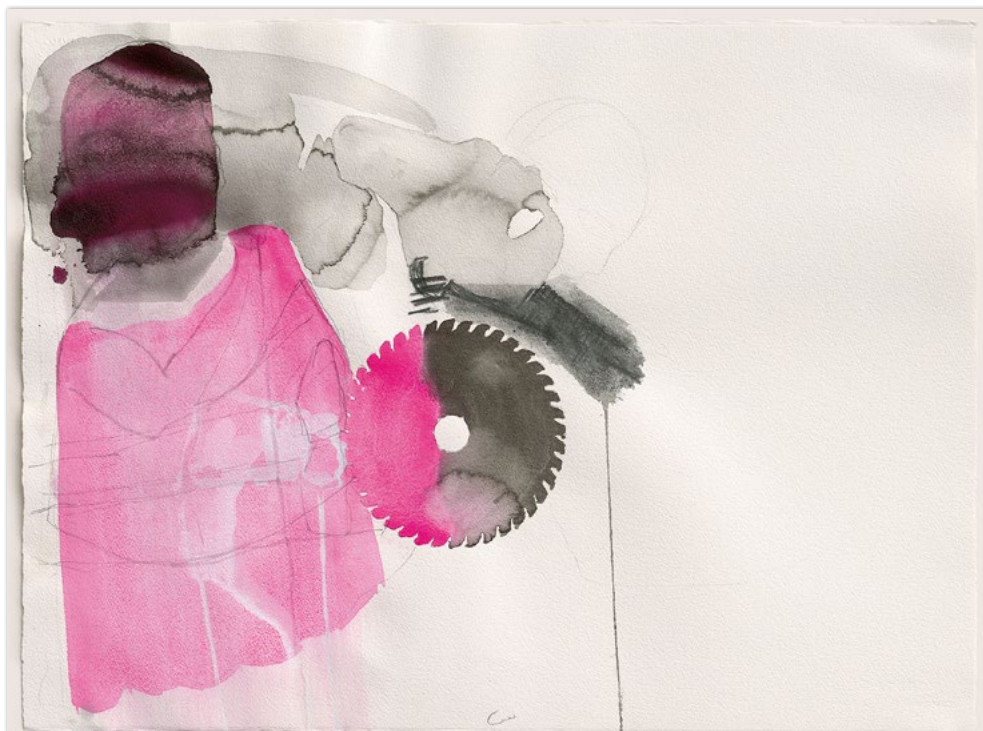
השינויים המכנים והכימים המתחוללים בתחריט מאירים את השינויים המתרחשות בסדרת הרישומים שנעשו בצבעי מים על גבי נייר. החיבור לרומן קושר שינויים אלה עם המפגש הבין-אישי, כייצוגים פנימיים של הזולת עבור העצמי. הייצוגים הופכים קונקרטיים דרך כתמים אשר מתקבלים כאובייקטים המונחים זה לצד זה, זה על גבי זה, מכבידים ותומכים זה בזה. מבין האובייקטים חוזרים דימויים של גלגלי שיניים ומקדחות ספירלות. גלגלי השיניים מניעים אחד את השני, מסתובבים ומסובבים איברי גוף וראשים. התנועה הסיבובית של גלגלי השיניים מזמנת קומפוזיציה ללא היררכיה – אין למעלה ולמטה, אלא ישנם רק אובייקטים המסתדרים באופנים שונים על גבי מצע שטוח. מחד גיסא תנועה זו פורשת את האובייקטים ומפזרת אותם, ומאידך גיסא היא מאגדת אותם סביבה במרכז הגלגל. מקדחת הספירלה, לעומת זאת, נעה בתנועה אופקית החופרת וחותרת תחת יסודות קיימים, מפלסת דרכים אלטרנטיביות ומערערת קרקע מוצקה. סיבוב הגלגל והתנועה האופקית הם גם תנועות הכרחיות לתפעול המכבש בסדנת התחריט, שכן אל המכבש מחוברת מנואלה, גלגל שאותו צריך לסובב בכוח על מנת שהמשטח שעליו מוצמדים זה אל זה הנייר והפלטה ינוע בצורה אופקית תחת המכבש. שתי התנועות הסיבוביות הללו לוקחות חלק מרכזי ברישומים של רינגרט ובקריאה שלה את וירג'יניה וולף. בקריאתי את הרישומים אטען כי הופעת התנועות מפרשת את הטרנספורמציות המתרחשות ברומן דרך המכניזם ההדפסי.

באחד הרישומים בסדרה (תמונה 9), גלגל השיניים המוצג ליד מרכז הפורמט מחבר יחד שלוש דמויות: ראש שכוב, דמות עם ראש כהה ושמלת תינוק ורודה, ורגלי ילד המשורטטות ברמיזה. אני מדמה את האם והילד נעים סביב הגלגל אשר נצבע על ידי האב בוורוד זרחני. הגלגל בנוי מכתם שחור ומכתם ורוד, מחולק לשתי עמדות אשר אינן מתמזגות זו בזו. בעמוד הפותח את "החלון", חלקו הראשון של הרומן של וולף, הדגישה רינגרט שני משפטים: "כן, בוודאי, אם יהיה נאה מחר" (המשפט מודגש בעיגול, ונאמר על ידי מרת רמסיי לבנה, ג'יימס, המשתוקק להפליג אל המגדלור); המשפט השני הוא "אבל, לא יהיה נאה" (את המשפט הזה כתבה שוב, והוא נאמר על ידי אביו של ג'יימס אשר צפה כי מזג האוויר לא יאפשר את ההפלגה).<sup>44</sup> בין שני המשפטים האלה, שתי תפיסות העולם הללו, מתכוונן מתח רב. במענה של האם

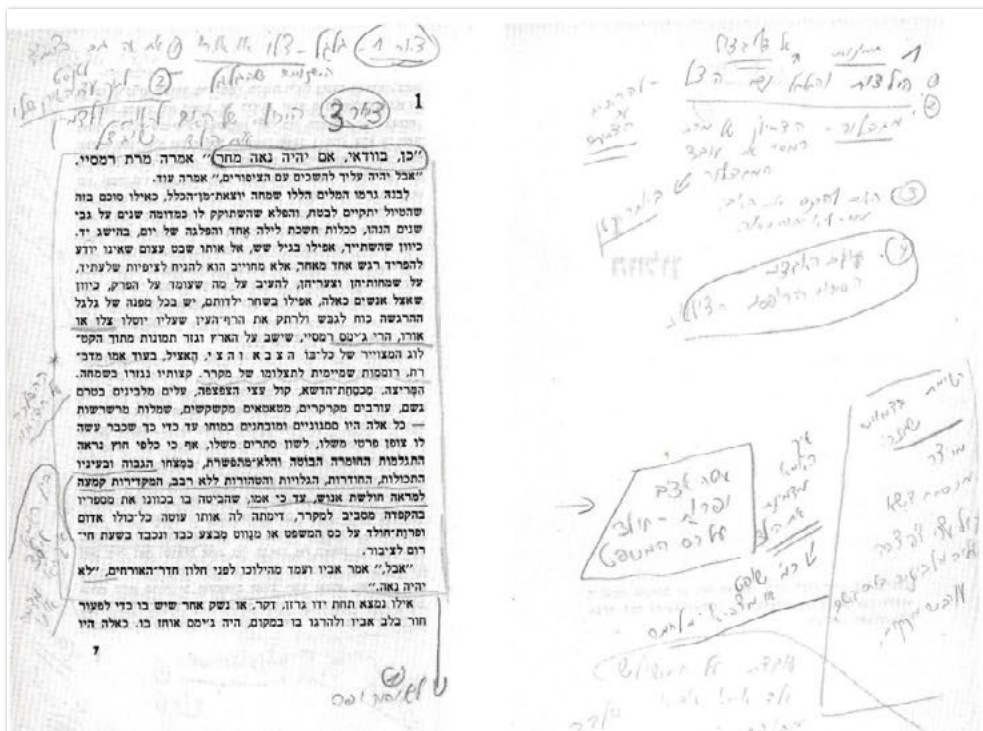
43 במאמרו מתאר ריצ'ארד ס' פילד את השינוי הצורני שעובר על הנייר בעקבות המפגש עם הפלטה כחלל סמוי ומחשבת, שהינו חלק חשוב במשמעות של ההדפסים: "The imperceptible space of the prints – evoked by the deformation of the paper by plates, blocks, and stones – is an important part of their content and operates as an analogue for mental space". ראו: S. Field, 'Sentences on Printed Art?', *Art in Print Review*, 25, 5 (1994), p. 171. בשונה מפילד אני מציעה לחשוב על המפגש הזה כהדדי, כך שהוא משנה לא רק את הנייר אלא גם את הפלטה.

44 ד' רינגרט, 'אל המגדלור': רישומים למרת רמסיי, רמת השרון 2020, עמ' 63. תצלום מתוך ספרה של וולף עם הערות בכתב ידה של דורית רינגרט, ספר אשר שימש לאמנית מעין יומן עבודה שבו כתבה את מחשבותיה בעת קריאת הרומן ובעת הציור. ראו: ו' וולף, אל המגדלור, תרגום מאיר ויזלטיר, תל אביב, 1975, עמ' 7.

**תמונה 9. דורית רינגרט, מתוך סדרת הרישומים "אל המגדלור":**  
רישומים למרת רמסיי  
רמסיי  
(2015-2014),  
דיו, עפרון וצבעי מים על נייר,  
56/76 ס"מ.



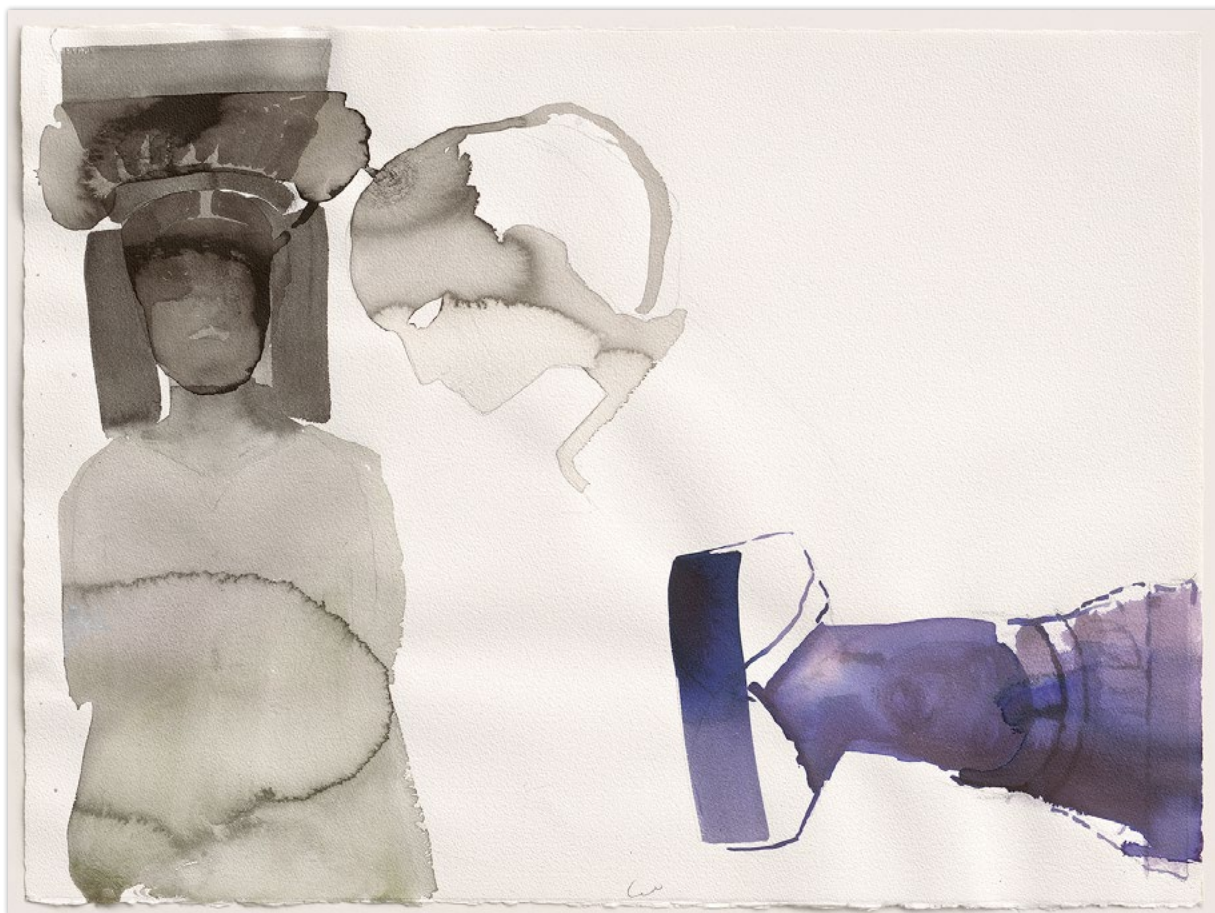
**תמונה 10. דורית רינגרט, "אל המגדלור":**  
רישומים למרת רמסיי, הוצאת אסיה, 2020, עמ' 63. קטע מתוך ספרה של וולף עם הערות בכתב ידה של דורית רינגרט. וירג'יניה וולף, אל המגדלור, בתרגום מאיר ויזלטיר (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1975), עמ' 7.



לבנה היא מזינה את תקוותו להגיע אל היעד הנכסף: הים הוא מרחב פוטנציאלי של כמיהה, השתוקקות, דמיון וחלומות. הנחרצות של האב, לעומת זאת, מציבה אמת חד-משמעית, עובדה על קרקע מוצקה. עריצות האמת מתפענחת אצל רינגרט כנוקשות, תכונה פיזית המזמנת בין היתר ריסוק ושבירה (תמונה 10).<sup>45</sup>

וכך, לאורך חלקו הראשון של הרומן, האם מתעקשת לפלס דרכים אלטרנטיביות לשאיפותיו של בנה. אם נדמה ברומן כי פעולתה מכוונת רק לריצוי הסובבים אותה,

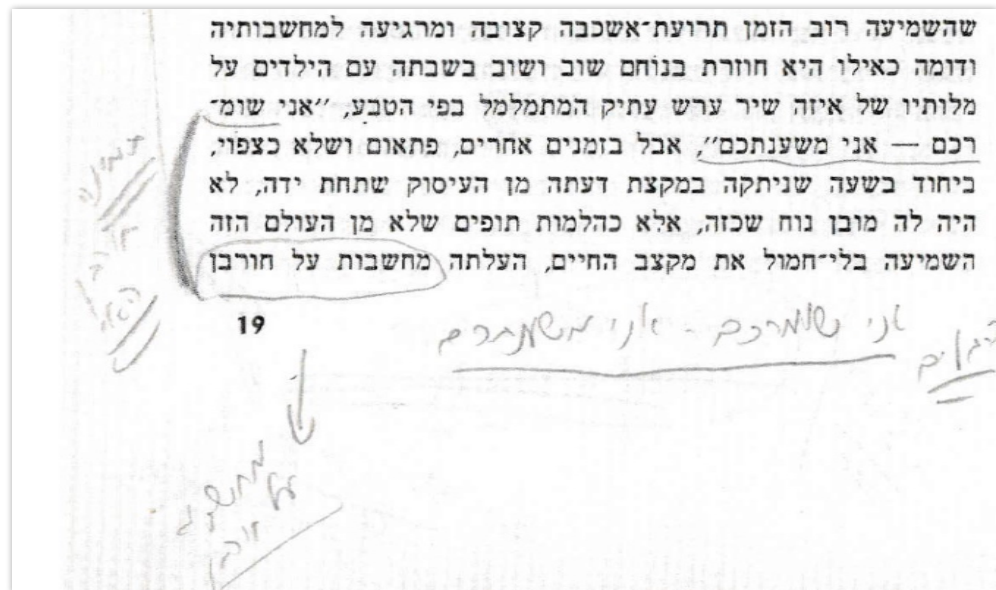
כמעין סיכוך של המערכת לצורך המשך עבודת גלגלי המכונה, הרי שהרישומים מגלים כי פעולתה חתרנית ומגולמת במקדחת הספירלה. זוהי תנועה אופקית המפלסת מעברים ויוצרת חיבורים חדשים. בדומה לה, האם חותרת לייחד ערוץ לבנה: היא מדמינת אותו כשיגדל, מייעדת אותו לגדולות, ועתידו המדומיין על ידה מתמזג עם שאיפותיה שלה. היא חוצבת ביסודות הקשורים באב ויוצרת עבור הבן מעברים מימיים.



**תמונה 11.**  
דורית רינגרט,  
מתוך סדרת  
הרישומים "אל  
המגדלור":  
רישומים למרת  
רמסיי  
(2014-2015),  
דיו, עפרון וצבעי  
מים על נייר,  
56/76 ס"מ.

אלא שמה שעשוי להשתמע כשני יסודות - מים ואדמה, ים-יבשה - מתפענח ברישומים באופן המאיר את הדמויות במורכבותן. לדוגמה, כאשר האם מתגלה בקשיחותה היא מופיעה בדמות קריאטידה, אישה מפוסלת הנושאת עליה מבנה, תומכת בו ומייצבת אותו (תמונה 11). הקריאטידה משועבדת למבנה, אם תזוז - הוא יקרוס. ברישום מופיעה הקריאטידה בשני מצבים: כדמות ניצבת, אפרורית ואנושית אשר עוטה כובע מפואר, וכפרוטמה כחלחלה שכובה. בין השתיים מרחפת צדודית של אישה צעירה היונקת מהדמות הניצבת. בחלקו הראשון של הרומן מרת רמסיי מגלה חיוניות, קשיחות ועריצות - ובדומה לקריאטידה, הנושאת על ראשה את המבנה, היא איננה יכולה להסיט את מבטה אלא ממוקדת קדימה, פרונטלית ומוכוונת מטרה להשאיר את המבנה יציב. היא פסל, מושא סטטי להערצה. כשהאם מתה, כפי שמדווח בחלקו השני של הרומן, הקריאטידה הופכת לפרוטמה השרועה על צידה כאבן שאין לה הופכין, והבית מתפורר. רינגרט כותבת כי האם מנסה להחזיק

**תמונה 12.**  
 דורית רינגרט,  
 "אל המגדלור":  
 רישומים למרת  
 רמסיי, הוצאת  
 אסיה, 2020, עמ'  
 65. קטע מתוך  
 ספרה של וולף  
 עם הערות בכתב  
 ידה של דורית  
 רינגרט. וירג'יניה  
 וולף, אל  
 המגדלור,  
 בתרגום מאיר  
 ויזלטיר (תל  
 אביב: הקיבוץ  
 המאוחד, ספרי  
 סימן קריאה,  
 1975), עמ' 19.



את הבית: "אני שומרכם, אני משענתכם", ותוך כדי חשה את היגרפותה למעמקי הים (תמונה 12).<sup>46</sup>

רטיבות ויובש, נוזליות, התמוססות ומוצקות, עולים הן במתודת צבעי המים שפיתחה רינגרט והן בפרקטיקה של התחריט. ברישומים, עבודת המים והתייבשות הכתם מגלות את הופעתם החדשה של הדימויים שציירה, ובהדפסים החומצה מאכלת את לוח הנחושת, צורבת בו תווים אשר נגלים רק בדיעבד. שני סוגי הפעולות מזמנים ויתור על שליטה. מיכל בן-נפתלי אפיינה את סדרת הרישומים כ"תולדה של התקת מהלך מכריע מעבודת ההדפס של דורית לאורך השנים אל הציור בצבעי מים", ואפיינה את "נושא" הציור כ"חיפוש אחר האזור הלא-בטוח, החומק משליטה ומכוח. תוך אמונה יסודית שבלב הכאוס יש צורה".<sup>47</sup>

העיסוק בצורה ברומן מוצא את ביטויו דרך דמותה של הציירת לילי בריסקו,<sup>48</sup> המפענחת את דימוי האם והילד דרך משקלים של כתמים בתוך הציור. בריסקו, על אף "עיניה הצרות" (כפי שמאפיינת אותה מרת רמסיי), מיטיבה לראות. ההתבוננות קשורה אצלה עם היכולת לתרגם תחושה לצורה. היא מציירת את מרת רמסיי ובנה ג'יימס כפי שהם נשקפים מן החלון. תפקידו של החלון ברומן הוא סמלי לא פחות מאשר פונקציונלי - דרך החלון צופים האם והבן בהבהוב הפתייני של המגדלור.<sup>49</sup> החלון מסמל את הכמיהה של הבן, וקושר בין כמיהה זו ובין הציור. ההקבלה בין חלון לציור מוכרת מהטקסט של אלברטי, איש הרנסנס, אשר ביקש לספק לציירים מתחילים אמצעים בסיסיים ליצירת אשליה של חלל תלת-ממדי על פני משטח

46 שם, עמ' 65. ראו גם: רינגרט (לעיל הערה 41).

47 מיכל בן-נפתלי, על 'אל המגדלור': רישומים למרת רמסיי של דורית רינגרט, דורית רינגרט, אל המגדלור: רישומים למרת רמסיי, רמת השרון 2020, עמ' 26.

48 שאותה ממקמת בן-נפתלי כדמות מרכזית בסדרת הרישומים.

49 בשלב מסוים חל היפוך ברומן, כך שהמגדלור שולח קרן אור אל חדרי הבית הריקים והופך את הבית מעמדת תצפית למושא התבוננות. כך המגדלור כבר איננו רק יעד להשגה, אלא הוא אמצעי שדרכו אנו מתבוננים חזרה בעצמנו. מתוך דברים שנשאה דנה אמיר באירוע השקת הספר-אמן של דורית רינגרט. דברים אלה עתידים להתפרסם בגיליון 21-22 בכתב העת 'קו נטוי' של המכללה האקדמית אורנים, בעריכת בעריכת רפי וייכרט, משה יצחקי ואלה קריגר.



**תמונה 13.**  
 דורית רינגרט,  
 מתוך סדרת  
 הרישומים  
 "אל המגדלור":  
 רישומים למרת  
 רמסיי  
 (2014-2015),  
 דיו, עפרון וצבעי  
 מים על נייר,  
 56/76 ס"מ.



הציור.<sup>50</sup> החלון הוא השאיפה להתקרב אל המציאות החמקמקה, המהבהבת. ברומן משמש החלון כתמונה, ולמעשה מהדהד את התמונה הנוספת - הציור של לילי בריסקו.

החלון קשור בהתבוננות כלפי חוץ הבית תוך כדי הימצאות בתוכו. הבחירה של רינגרט להתמקד בחלק הראשון של הרומן, "החלון", מדגישה את מרכזיות ההתבוננות בסדרת הרישומים; החלק השני, "הזמן עובר", מדווח בלקוניות על חלוף השנים; והחלק השלישי, "אל המגדלור", מתאר את המסע, התנועה בים אשר בסופה כיבוש היעד (ואכזבה ממנו). בתוך הרצף הזה, "החלון" מסתמן כחלק הסטטי של הרומן המתמקד בקשב ולא בתנועה פיזית. ההתרחשות היא פנימית ותודעתית, ועולה מתוך האינטראקציות בין האנשים. רובה מתרחשת בין כותלי הבית. חלונות הבית משמשים כעיניים החושפות את ריבוי פניה של מרת רמסיי, אשר מתרעמת על הנטייה של דיירי הבית להשאיר את החלונות סגורים (ואת הדלתות פתוחות), ומקפידה לפתוח חלונות לרווחה ולטרק דלתות.<sup>51</sup> מחד גיסא היא שואפת להשאיר את אפשרות המגדלור פתוחה, להזין את תקוותיו של בנה, ומאידך גיסא החלונות קשורים בעריצותה, בצורך שלה "לפקוח עיניים".

ממרום המבנה, הקריאטידה מקפידה לראות את כולם ולברר איפה הם נמצאים. בני המשפחה והמקורבים מרגישים את מבטה, מנחשים את תגובותיה, מחוזקים ממנה - ונשלטים על ידה. הם מרגישים כי היא צופה בהם, על אף שלא פעם היא מתוארת כקצרת רואי. רינגרט מתמקדת בנקודות העיוורון של מרת רמסיי בהיותה כלואה בתפקידה: במספר רישומים האם נעזרת במכשירי ראייה אשר ממקדים את מבטה אל נקודה אחת, אך בה בעת מעוורים את עיניה משאר הסביבה (תמונה 13). האם

50 ל"ב אלברטי, 'על הציור', עורך מ' ברש, פרקים בתאוריה של אמנות הרנסאנס והבארוק, ירושלים 1998, עמ' 53-102.

51 וולף (לעיל הערה 44), עמ' 30.

רואה את הבן, את כמיהותיו, ומפלסת לו דרך בתוך היס־יבשה. היא גם מזהה את רצונות מקורבי המשפחה, מצמידה זוגות, מאגדת את כולם בארוחת הערב ומחליטה עבור הסועדים איפה ישבו. היא קשובה לסביבה, ותודעתה נעה בין המכרים. חלקי המקדחה, אשר נדמים למפרקים המתחברים בסחוס ומעלים על הדעת חיכוך, בלימת זעזועים ותמיכה, מרמזים על תנועתה של האם (תמונה 14). אך לצד הקשב שהיא מפנה לסביבתה, אין היא מסוגלת לראות את בעלה, את שייגעון הגדלות הילדותי שלו. רינגרט מאירה את הגרוטסקיות של האב, שכן לא מדובר רק באיש של ידע אשר גוזר באכזריות את אמיתותיו, אלא גם בדמות מגוחכת ומשחוקית.<sup>52</sup>



**תמונה 14.**  
דורית רינגרט,  
"אל המגדלור":  
רישומים למרת  
רמסיי,  
(2014-2015),  
דיו, עפרון וצבעי  
מים על נייר,  
56/76 ס"מ.

הרישומים מצליחים לחשוף את ריבוי הפנים הנגלים ברומן. היחסים בין הדימויים, האובייקטים והמסות עולים מתוך התנועות של גלגל השיניים והמקדחה הספירלית, ומתוך התהליכים החומריים של הרטבה, התייבשות והמסה. עבודת המכבש מדמה את התנועה המעגלית של שינוי בנפש, וכך יוצקת רינגרט עולם תוכני מרובד אל תוך תנאי העבודה בסדנת התחריט. בין אם זו העבודה על המכבש, שנמשכה קרוב ל-40 שנה, אשר הובילה את הטמעת הדימויים הללו אצל האמנית, או שמישכתה לעבוד עם המכבש נבעה מלכתחילה ממנגנון נפשי פנימי אשר מצא לו מכניקה חיצונית – העבודה הגופנית של סיבוב המכבש מהדהדת פעולה נפשית הנעה כמערכת של גלגלי שיניים ומקדחות.<sup>53</sup>

52 מתוך שיחה עם האמנית (2021).

53 שם.

## מסקנות

במאמר זה בחנתי את הטמעת פרוצדורות ההדפס, ובפרט התחריט, בעבודות של שרון פוליאקין, הילה בן ארי ודורית רינגרט. הפרוצדורות הללו מוטמעות אל תוך גוף אשר איננו מתפקד כמקור ליצירה ומשמש ערובה לאותנטיות שלה, אלא לגוף פועל הנענה לדרישות הפיזיות שמכתיב המדיום. הממד הפיזי של המדיום מגלם תכנים אשר מעסיקים את האמניות גם כשהן פועלות במדיומים אחרים, וכך מתגלה הצד הטכני של ההדפס בגופניות האינטימית שלו. מבין הסוגיות החוזרות בעולם ההדפס עולה שוב ושוב יחסו לציור ולרעיון המקוריות, ושאלות כמו "האם הדפס הוא אובייקט אמנותי אותנטי?" העסיקו חוקרים רבים. הקריאות החומריות שהצעתי במאמר זה נוגעות בסוגיות אלו ומדגימות כיצד העבודות הנדונות כאן חורגות מהן: ההצטלבויות בין טכניקה ומשמעות בהדפס מחלצות אותו מעמדת נחיתותו ביחס לציור ומדגישות את המאפיינים הייחודיים לו.

בחרתי לאפיין את עבודותיהן של שלושה האמניות כ"אמנות הדפסית" מאחר שניכרת אצלן השפעתו של מדיום ההדפס גם ביצירות אמנות אשר אינן עונות לקריטריונים המקובלים שלו. מלבד הדפסים בחנתי במאמר גם ציורים, רישומים, מיצבים ועבודות וידאו, והראיתי כיצד כל העבודות מהדהדות את הממד הפיזי-טכני של ההדפס – כמו התנועה הסיבובית והאופקית במכבש, הלחץ הכרוך בהפעלתו, המגע בין הנייר והפלטה והשינויים העוברים על השניים. כך, לדוגמה, טענתי כי באמצעות העיגול פוליאקין מציעה פרשנות חומרית לסוגיית המקור. העיגול איננו רק סמל, הילה המתווספת לדפסית, אלא הוא גם נקשר לסיבוב המכבש ולביטול הפלטה. הוא משמש כמעין עדות לאותנטיות לפי השיח הביקורתי המודרניסטי על ההדפס, ובר-בזמן הוא מסמן אותנטיות מסוג אחר, כזו הנשענת על התנאים הטכנים של המדיום. אצל בן ארי, ההדפס מתגלה כמרחב ביניים של תנועה בין ניגודים – הוא נע בין ייחודיות לריבוי, ומהדהד את המאבק למצוא עצמך בתוך קבוצה. גם על ההדפס מופעל "מכבש לחצים", והוא מגלה את קולו מתוך נוכחות שטוחה. עולה מכך כי הבינאריות של יחסי מקור-העתק מומרת בפיזיות האינטנסיבית הכרוכה בהכנת ההדפסים. את סדרת הרישומים של רינגרט פיענחתי ביחס למכניזם של המכבש, כך שגלגלי השיניים ומצבי הצבירה השונים מגלמים דינמיקות של שינוי ותנועה – אלכימיה שבתוך המשפחה. אך לא מדובר במכניזם יצרני חד-כיווני שגוזר העתקים מתוך המקור, אלא בתהליך מרובד של מעברים בין מצבים המתרחשים בר-זמנית מתוך המפגש בין גופים. הבן מוליד את האם לא פחות משהיא יולדת אותו, והם מטביעים חותמם זה על זה.

עבודותיהן של פוליאקין, בן ארי ורינגרט מלמדות אותנו כי הפרוצדורות הייחודיות להדפס הן בעלות משמעות משל עצמן, והשפעתן מחלחלת גם מחוץ לתחומי המדיום. בשיח התאורטי על האמנות, מקרי מבחן אלו מרחיבים את ההבנה לגבי שיטת התחריט ומחזקים תפיסה חוצת-דיסציפלינות של הפרקטיקה האמנותית. מחקרים קודמים אשר עסקו בסוגיות המקוריות והאותנטיות בהדפס הצביעו על מקומו המורכב של מדיום זה בשדה האמנות. גם המחקר הנוכחי מתייחס ליחסי מקור-העתק, אך הוא בא לחלץ את ההדפס מעמדה של התגוננות אשר נכפתה עליו במהלך המאה העשרים באמצעות הדגשת ההיבטים החומריים שבו והמשמעויות השונות שהם מזמנים.