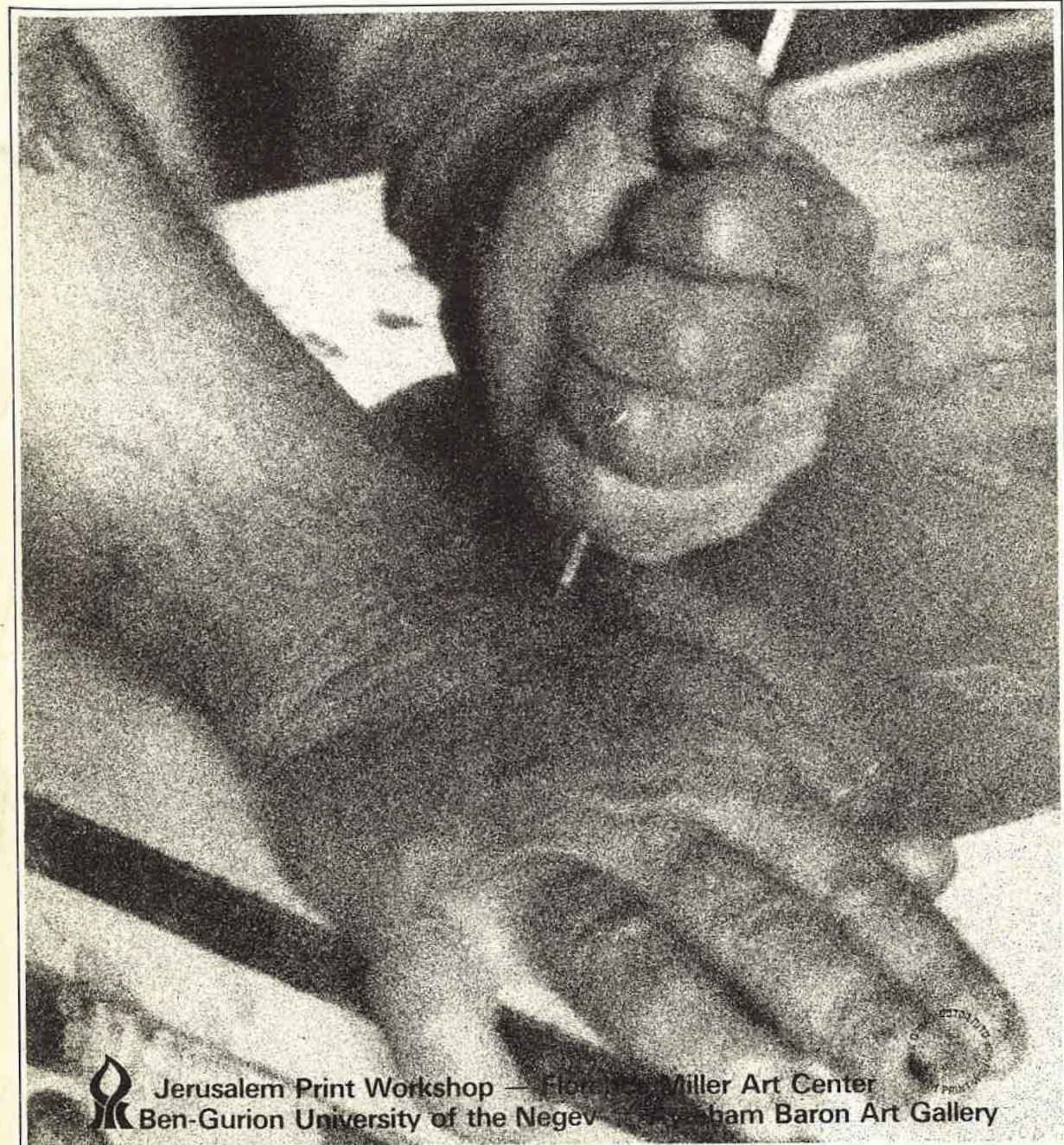
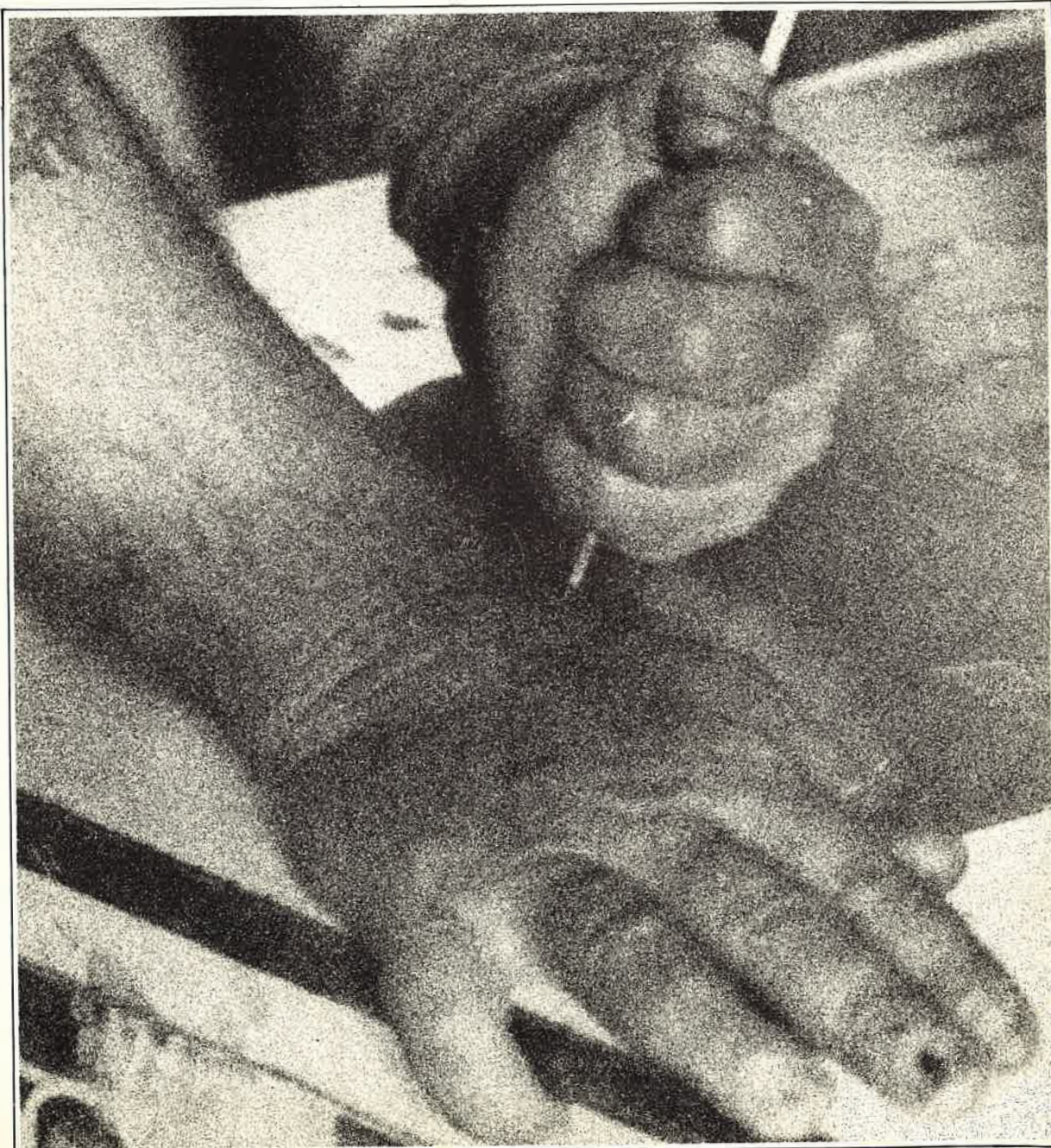


שמי, תומרקין, ריקמן, גיטלין:
תחריטים של פסלים

Shemi, Tumarkin, Rikman, Gitlin:
Etchings by Sculptors



Jerusalem Print Workshop — Florence Miller Art Center
Ben-Gurion University of the Negev — Abraham Baron Art Gallery

שמי, תומרקין, ריקמן, גיטלין:
תחריטים של פסלים



סדנת ההדפס ירושלים
מרכז פלורנס מילר לאמנות

אוקטובר 1983



הגלריה לאמנות ע"ש אברהם ברון
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

נובמבר – דצמבר 1983

סתיו 1983

אוצרים: לארי אברמסון
ד"ר חיים פינקלשטיין

עיצוב קטלוג: חיה וייט
לוחות והדפסה: דפוס המקור

בתמיכת האגף לתרבות ולאמנות, משרד החינוך והתרבות

בשנים שעברו מאז הקמת הסדנה יכולנו להבחין בהבדלי הגישה בין פסלים ובין אמנים אחרים. התייחסותם המיוחדת לחומר ותפיסתם התלת-מימדית של הפסלים חייבו אותנו להערכות בכלים ובתפיסת עולם מתאימים. העבודה המשותפת עם פסלים תרמה לא מעט לרמת הביצוע ולמוניטין של הסדנה. האמנים המציגים בתערוכה זו הם קבוצה אחת מתוך קבוצות וזרמים מגוונים של אמנים היוצרים בסדנה ושעבודותיהם מהוות השראה לתערוכות הנערכות בגלריה של הסדנה. אנו מלווים בתחושה מיוחדת של קורת רוח את תערוכת "תחריטים של פסלים" הנערכת בשיתוף עם אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, שם היא תוצג בגלריה החדשה לאמנות ע"ש אברהם ברון.

אריק קילמניק

מנהל

סדנת ההדפס ירושלים.

סדנת ההדפס ירושלים, מיסודן של אגודת הציירים והפסלים – אמני ירושלים ואגודת ידידי בית האמנים, הוקמה בשנת 1974 ומהווה מרכז לאמנות ההדפס בישראל. בעזרת מדפיסים-אומנים מעולים בתחומי התחריט, ליטוגרפיה, חיתוך עץ ודפוס רשת יכולים אמנים ליצור הדפסים מקוריים באיכות גבוהה. הסדנה מפעילה מערכת מגוונת של קורסים ותערוכות שמטרתה הפצת תודעת ההדפס בציבור.

הגלריה לאמנות ע"ש אברהם ברון באוניברסיטת בן-גוריון בנגב נחנכה במאי 1983, ופתחה פעילותה בתערוכה "הנגב באמנות ישראל" הגלריה שואפת לקרב את ציבור הסטודנטים ואת תושבי האזור כולו לאמנות ישראל במיטבה.

קטלוג מס. 6. כל הזכויות שמורות ©

סדנת ההדפס ירושלים – מרכז פלורנס מילר לאמנות
רח' שבטי ישראל 38, מורשה, ירושלים 95105, טל. 288614

הגלריה לאמנות ע"ש אברהם ברון, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב
בנין הספריה המרכזית ע"ש זלמן ארן, הקמפוס החדש, באר-שבע

אופי פעילותו של הפסל בסדנת התחריט (או דפוס השקע, Intaglio) יכול לשפוך אור על מספר נושאים חשובים הקשורים למפגשן של שתי אמנויות אלה בתקופתנו. אף שעניינו הוא בחקר מפגש זה לאור המגמות השונות של המודרניזם באמנות, אין אני יכול שלא למקמו גם במסגרת היסטורית מסוימת. טכניקת ההדפס כאמצעי לביטוי אמנותי מקורי היתה בדורות שלאחר דירר, רמברנדט או קאלו (Callot) נחותה בדרך כלל ביחס לציור ולפיסול, ושימשה לרוב בכפיפות להם כאמצעי לתפוצה רבת היקף של איורים שבוצעו לפי ציורים או פסלים נודעים (יכולים אנו כמובן לעמוד גם על מעט היוצאים מכלל זה, אשר ראש וראשון להם הוא פרנציסקו גויה). חשיבותו של ההדפס המקורי עלתה בחצי השני של המאה ה-19 הודות לנסיונותיהם בתחום זה של אמנים שפעלו בדרך כלל בתחומים אחרים. היו אלה בתחילה ציירים אשר מצאו כי טכניקת הדפס האבן (ליטוגרפיה), מבחינת דרך ביצועה ואופיה הצורני כאחד, היא אמצעי ההדפס הקרוב ביותר לציור או לרישום. לקראת סוף המאה החלו אמנים כטולוז-לורטק או פייר בונאר לחקור את הפוטנציאל הסגנוני המודרני הגלום בהדפס האבן. גוגן, ומעט לאחריו האמנים האקספרסיוניסטים הגרמנים, פיתחו את אמצעי ההבעה המתבקשים מאופיו המיוחד של חיתוך העץ המסורתי. מספר שנים לאחר מכן מיצו פיקאסו ומאטיס בתחריטיהם בורטואוזיות רבה את עוצמת הבעתו של הקו הטהור. אלה הם רק מעטים מן השמות הראויים להמצא בכל סקירה היסטורית שנושאה ההדפס המודרני; אך ככל שנרחיב את יריעת השמות כן יתגלה ביתר ברור כי חלקם של הפסלים (או אלה מן האמנים שהפיסול עיקר עיסוקם) בהתפתחויות אלה הוא דל למדי ביחס לציירים. אין להתעלם כמובן מתרומתו של אמן כמאיויל, אשר איוריו לטקסטים קלאסיים בטכניקת חיתוך העץ נותנים בטיי משלים לנושא גוף האשה השולט בפסליו. לא יפקד גם חלקם של חיתוכי העץ והדפסי האבן של ארנסט בארלאך, אשר, כמוהם כפסליו, ממזגים באופיים את הפרימיטיבי עם אמנות ימי הביניים. קרוב יותר לזמננו אנו בולטת תרומתו של אלברטו גייאקומטי הנותן ביטוי גראפי בטכניקות התחריט והדפס האבן לדמויות הדקות והמוארכות ולראשים המדוללים והסגפניים של יצירתו הפיסולית (אף כי, ניתנה האמת להאמר, הדפסים אלה מהווים גם המשך ישיר למירקם הקווי הגראפי המאפיין את ציוריו). הנרי מור אף הוא ידוע כאמן הדפס פורה; עבודתו הגראפית משמשת כאיור וכאיזכור ליצירתו הפיסולית, וכביטוי בטכניקה שונה למחשבותיו אודות משמעותן של צורות. אך כל אלה הן דוגמאות שאינן מעידות על הכלל.

מצב זה משתנה תכלית שינוי בשנות הששים המוקדמות. ציירים ופסלים במידה שווה פונים יותר ויותר להדפס כאמצעי לביטוי אמנותי אישי. תהליך זה בולט במיוחד בארצות הברית (אולי פחות מעט באירופה), ובשנים האחרונות ניתן להבחין בו במידה רבה גם באמנות ישראל. כבר בתחילתו של תהליך זה גילו אמנים אשר עסקו בהפשטה גיאומטרית כי טכניקות הדפס שונות (הדפס המשי למשל) יכולות להציע פתרונות טכניים לבעיות בהן הם נתקלו בציוריהם ובפסליהם. אמנים אשר חיפשו דרכים לאיפיון עצמיותה (מלשון 'עצם', Object) של יצירת האמנות או, במלים

אחרות, עסקו בחקר תיפקודם של עצמים בתור אימאגיים המזוהים עם יצירת האמנות עצמה (ג'ספר ג'ונס ואנדי וורהול, למשל), הראו ענין בפוטנציאל הגלום בהדפס כאמצעי לתאור סידרתי (סריאלי) בו איפיונם של האלמנטים בסידרה על ידי שינויים קלים או אופי התפתחותי כלשהו עשוי להגביר את חווית העצם/יצירת האמנות. אפשר לקשור היבט זה של ההדפס גם עם האופי הסידרתי או הגישה המערכתית המאפיינים בדרך כלל את התפיסה המינימליסטית בציור ובפיסול.

ככל שנוגע הדבר לאמנות הפיסול במיוחד, עשויה בחינתן של התפתחויות מסוימות המאפיינות את אמנות הרישום באותן השנים לשפוך אור על ההתפתחויות אותן תיארת זה עתה בהקשר ספציפי זה. בחיבורה אודות הרישום בימינו מציינת ברניס רוז¹, כי בשנות הששים החלו פסלים מינימליסטיים ליצור את עבודותיהם באמצעים תעשייתיים. כתוצאה מכך התעורר הצורך ברישום כאמצעי עזר להמחשה או החזיה (ויזואליזציה) של היצירה עבור האמן, וכרישום הכנה המלווה בהוראות עבודה ובפירוט מידות אשר נועד לשימוש של היצרן. בסופו של דבר החלו אמנים אלה להעריך את פעולת הרישום כשלעצמה, ובמקביל קיבלו רישומי הכנה אלה מעמד של יצירות אמנות בעלות קיום עצמאי המבוקשות בתור שכאלה על ידי קהל האספנים. באופן דומה שימשו לעתים רישומיהם של אמנים כמו כריסטו או רוברט סמיתסון, אשר תיארו פרוייקטים של אמנות סביבתית, כתחליף לפרוייקטים עצמם כאשר אלה לא היו ברי ביצוע. מאופן עלייתם של כל סוגי הרישום הללו למעלת חפצי אמנות משתמע שמושג האמנות מזוהה עם הרעיון העומד בבסיסם. במלים אחרות, מתוך שיודעים אנו את מיקומו של הרישום בתוך המערכת האמנותית בה נוצר, יכולים אנו להניח כי הרעיון ותהליך הביצוע המיועד הם המרכיבים עליהם נבנה הבסיס המושגי (קונצפטואלי) לקיומו. אם ננסה ליישם אחדות מהתבוננויות אלה לגבי ההדפס, נוכל לדעת כי במובנים רבים מהווה אמצעי אמנותי זה המשך לוגי וחיזוק משמעותי לתרומתו של הרישום. רישום הנעשה על ידי פסל הוא רק שלב התחלתי בתהליך הכולל יצירה אישית אינדיבידואלית המיושמת בתהליך ייצור תוך שיתוף פעולה במסגרת תעשייתית כלשהי. ההדפס אף הוא תוצר של מאמץ משותף של אמן ומדפיס במסגרת תהליך מכני מסוים, אלא שלעומת הרישום הוא כולל במובן מסוים את התהליך כולו. ניתן אם כן לראות מעין הקבלה בין יצירת ההדפס לבין עשייתו של הפסל (או בנייתה של יצירת האמנות הסביבתית), כל זאת תוך התייחסות לתהליכי העשייה השונים ולאפיים השיתופי. ומעבר לזה יכול ההדפס לשמש בידי הפסל כלי דינמי להפצת הרעיונות והתהליכים העומדים בבסיס יצירתו בקרב הקהל הרחב, בכדי להשלים את החזות המבודדת והסטטית יותר שמציגה היצירה הפיסולית עצמה לעין הציבור.

נותר לנו עתה במלים מספר לבדוק את אופן יישומן של מסקנות אלה במסגרת טכניקת ההדפס לה יוחדה התערוכה הנוכחית. נפתח בכך שטכניקת הדפס השקע (Intaglio Print) או התחריט, אולי יותר מכל טכניקת הדפס אחרת, מתבססת על התהוות או התפתחות הדרגתית של ההדפס מתוך רצף של פעולות, בתהליך דינמי בו נוטלים חלק המתכת ממנה עשוי לוח התחריט, החומצה, החרט וכלי המרוק וההקצעה, ודף הנייר עליו מבוצעת ההדפסה. ס.וו. הייטר (S.W. Hayter), חדשן רב פעלים בתחומים



תחריטים של פסלים : הדפס פיזי
לארי אברמסון

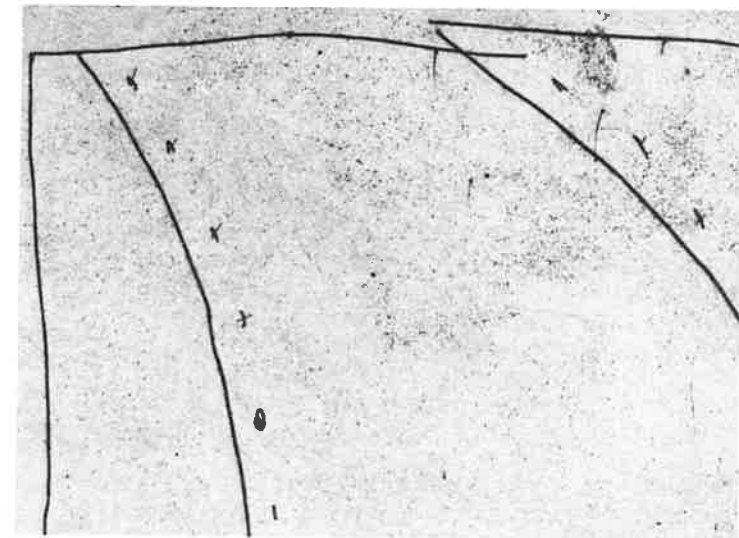
פיסול, במיוחד פיסול-חוץ גדול מימדים, אינו ניתן לייצור באינטימיות, מאחורי דלתות סטודיו סגורות. הפסל, יהיו החומרים והתהליכים שיבחר אשר יהיו, כמעט תמיד תלוי בשיתוף הפעולה של טכנאים מומחים – רתכים, יוצקים, סתתי-אבן. אופי תהליך היצירה כולו נקבע על-ידי תלותו של הפסל בעבודת הצוות. הפסל חייב לדעת לפזר סמכות, להיות קשוב לביקורת ולהתאים את רעיונותיו לאפשרויות הצוות העומד לרשותו.

במובן זה ישנו דמיון רב בין תהליך יצירת פסל לבין תהליך יצירת הדפס. גם באמנות ההדפס עבודת צוות מתואמת הינה הכרחית והתוצאות המוצלחות ביותר מושגות על-ידי אותם אמנים המסוגלים להפעיל מדפיס בשיתוף פעולה מלא. עבור הפסל, הרגיל בעבודת צוות, שיתוף פעולה עם מדפיס הוא דבר שבשיגרה. הוא יודע לנצל את הנסיון והידע של המדפיס, לחלק הוראות ולשמוע הצעות. הפסל בסדנת ההדפס הוא כמו דג במים ואמנות ההדפס היא בחירה טבעית עבורו.

טכניקת התחריט גם היא בחירה טבעית עבור הפסל. יצירתו של לוח תחריט היא תהליך פיזי של טיפול בחומרים: חיתוך מתכת, צריבה וחריטה. גם התוצאה המודפסת היא פיזית: הלוח העובר תחת המכשך מטביע את צורתו בנייר והקווים החרוטים בו הופכים לתבליט על פני הנייר. האיכויות הפיזיות של התחריט עושות אותו, יותר מכל טכניקות ההדפס, לטכניקה "פיסולית".

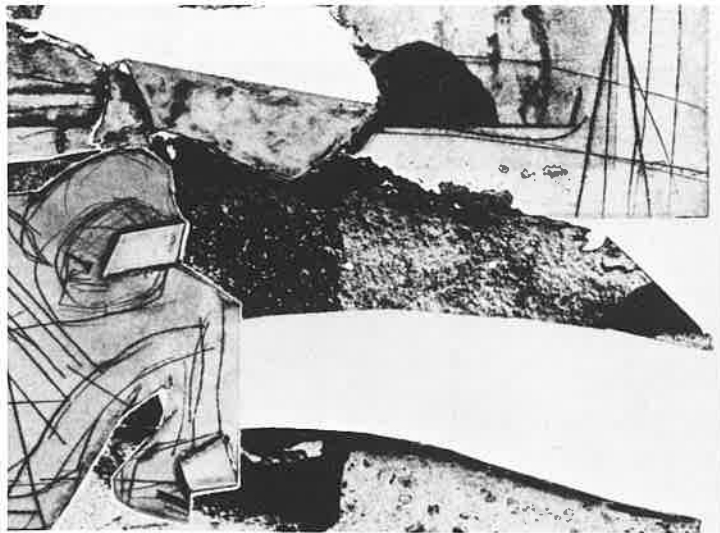
אלה, מצביע בספרו על האנלוגיה הקיימת בין פעולות הכנת לוח ההדפס הכרוכות בחריטה, גרוד או מרוק, לבין הגילוף והעיצוב (או הכיור בחומר) המאפיינים את עבודתו של הפסל? נוכל גם להרחיק לכת ולטעון כי יש אמני הדפס העושים בלוח התחריט כבחומר פיסולי – הולמים בפטיש, יוצרים שקעים, מחוררים או חותכים – על מנת להגיע לתחריט בעל שטח פנים בר-מישור המוגבה כמו תבליט. קורה לעיתים ושיטות מעין אלה, כאשר אין הן משרתות רעיון אסתטי הקשור לכוון סגנוני בעל משמעות, הופכות בסופו של דבר לפעלול חסר בסיס ומובן. התערוכה הנוכחית לעומת זאת מעידה על כך שאין התחריט נזקק לאפקטים "פיסוליים" כה בולטים וגלויים בכדי להעביר מסרים הקשורים לתחושותיו של פסל. וכן נקל להוכיח כי מכלול האפקטים החזותיים הבאים לידי ביטוי בתחריט עונה באופן רב משמעות על דרישות האמן העושה שימוש באופני הביטוי המודרניסטי. הדחף המודרניסטי מאופיין בדרך כלל על ידי חלפתם של האמצעים יוצרי-האשליה המסורתיים, בעזרתם מציג האמן את העולם הנראה לעין, באמצעים אחרים היוצרים חלל-אמנות אוטונומי המוגדר ומופעל על ידי יחסי צורה ותבניות מופשטים. פסלים כיחיאל שמי ומיכאל גיטלין יכולים להגדיר חלל-אמנות זה (במקרה שלהם אף יש הצדקה להתייחס אליו כאל חלל פיסולי) בדרך הפעלתן של צורות גיאומטריות (או הקרובות לגיאומטריות) ותוך ניצולם של המירקמים המיוחדים הנוצרים בטכניקות התחריט והאקוויטינה. יצירת ההדפס בידיו של יגאל תומרקין יש בה משהו משיטתו של אמן סביבתי הפועל באורח קונצפטואלי. תצלום הנוף המקורי מפורק למרכיביו השונים ומועבר כתחריט-צילומי אל הלוח. האמן לאחר מכן חורט ורושם על הלוח ב"כתב יד" עז ואקספרסיוניסטי והופך בכך את המרחב האשלייתי של הצילום להמשך ישיר של משטח פני לוח התחריט המוגדר עתה מחדש כחלל פיסולי אוטונומי. בדומה לכך בונה תמרה ריקמן חלל-אמנות בעזרת הפעולה הדינמית של היד האוחזת בחרט על גבי לוח התחריט, אשר יוצרת משטחים מוגדרים בעלי טקסטורה קווית מפותלת העולים זה על גבי זה. גם עבודותיה תלויות ועומדות בין חלל-האמנות המופשט והעצמאי לבין התיאור האשלייתי של נוף הנראה כמצפה לשנויים שיתחוללו בו על ידי החדרתם של מבנים פיסוליים שונים לתוכו.

אפשר לאתר את מקורות התחריט בעבודתם של חרשי-הברזל בני המאה ה-15, אשר עסקו בייצור שריון וחרטו על מתכת זמן רב לפני שהתחריטים הראשונים הודפסו על נייר. יתכן ותהליך ההדפסה על נייר התפתח מתוך צורך לתעד דוגמה שנחרטה על לוח שריון. בתחריטים החדשים של **יחיאל שמי** ישנו הד לחרשי-השריון בני המאה ה-15; תחריטיו הינם, במובן מסוים, תיעוד של חריטה של שריון. שמי נוטל לוחות פלדה, כדוגמת אלה המשמשים אותו לפסליו המרותכים, וצורב בהם רישומים הנראים כמתווי-הכנה לפיסול. זוהי פעולת שימור: הצריבה קובעת את הרישומים בפלדה וכל הדפסה מלוחות הפלדה היא תיעוד של רעיון פיסולי. הזיווג של רישום מיידי ואזורי עם חומר נוקשה ועמיד הוא הנושא של תחריטיו של שמי. הפיסול של שמי בנוי על שפה קונסטרוקטיביסטית של חומר וחלל, המעמידה זה לצד זה מוקדים של משקל ושל נשימה. תחריטיו מבוססים על שפה דומה: ללוחות הפלדה הבלתי מלוטשים נוכחות בולטת של **חומר** ואילו הרישומים האשלייתיים למחצה מתארים **חלל**. תהליך חוויתו של פסל הוא תהליך השוואתי בזמן אמיתי: אנו סובבים את הפסל התלת-מימדי, נכנסים לתוכו ועוברים דרכו. בתחריטיו מציע לנו שמי דגם דו-מימדי לתהליך החוויה הפיסולית — משטח אחד בו לכודים, בזמנית, חומר וחלל.



יחיאל שמי, פרט מתוך תחריט

הפיסול של **יגאל תומרקין** מושתת על חיבור בכח של מרכיבים נבדלים. תומרקין הוא נודד העורך מסעות בנתיבות התרבות. בדרכו הוא נוטל מרכיבים מתוך סביבתם הטבעית וכופה אותם יחד לאסמבלז' אקספרסיוניסטי. באמצעות היציקה והריתוך הוא מחבר את מרכיביו החטופים ומכתיב להם סדר חדש. כאשר הוא יוצר תחריטים מפעיל תומרקין תהליך דומה של הוספה. ההדפסים הסופיים מודפסים מחיבור של מספר לוחות נפרדים אשר הורכבו להדפסה זה ליד זה וזה על גבי זה. בלוחות צרובים צילומים של אתרים, מבנים וממצאים אחרים שהאמן אסף במסעותיו. ללוחות אלה הוא מוסיף את פרשנותו האישית, תוך כדי טיפול פיסולי ישיר: חיתוך, קיפול וחרטה. בסופו של תהליך מסודרים הלוחות באסמבלז' על מיטת מכבש ומועברים יחד תחת המכבש. הלחץ מאחד את הלוחות הנפרדים ליחידה פיזית אחת המדפיסה על נייר. כך מחליף תומרקין בתחריטיו את היציקה והריתוך בכבישה — הוא משתמש בעוצמת הלחץ של מכבש תחריט כאמצעי לחיבורם של מרכיבים נבדלים.



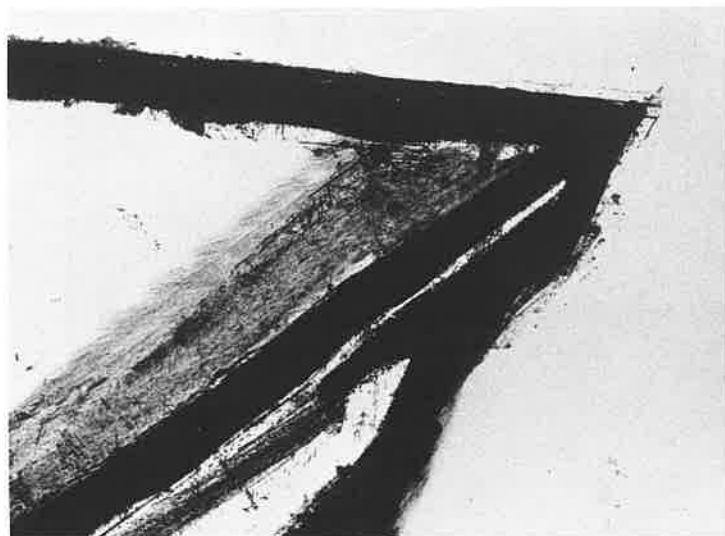
יגאל תומרקין, פרט מתוך תחריט

בתחריטים החדשים של **תמרה ריקמן** יש ניגוד מפתיע לפסלים שלה. הפיסול של ריקמן נובע מאסתטיקה מינימליסטית ומבוסס על צורות מוגדרות ועל חומרים תעשייתיים, כמו פלדת אל-חלד. התחריטים שלה, לעומת זאת, בנויים על שפת קו אישית, בה כתב-היד העצבני והספונטניות משחקים תפקידים מרכזיים. הקשר בין ריקמן הפסלת לבין ריקמן התחריטאית הוא העיסוק בנוף. הפסלים שלה הינם סצינות נוף מעוצבות או גופים גיאומטריים המתוכננים להצבה בנוף אמיתי. התחריטים שלה הינם התרשמויות ישירות מהנוף, מעין תיאורים של סביבות נזילות המצפות לנוכחות המייצבת של גוף פיסולי. בעיבוד התחריטים ריקמן נותנת מקום למקרה והולכת יד ביד עם חומריה, דבר המחזק את האיכות האימפולסיבית של העבודות. היא חותכת את לוחות התחריט במספרי-פח המותירים קצוות מחוספסים ולא ישרים; היא רושמת מבעד לשכבת אספלט שבירה הנסדקת ומאפשרת לחומצה לצרוב באידיוק; היא משתמשת בחומצה מרוכזת הצורבת בפראות וקשה מאד לשליטה. התוצאה של התהליכים התוקפניים הללו היא תחריטים נמרצים המשלימים, על דרך הניגוד, את הפיסול המתון והמתוכנן של ריקמן.

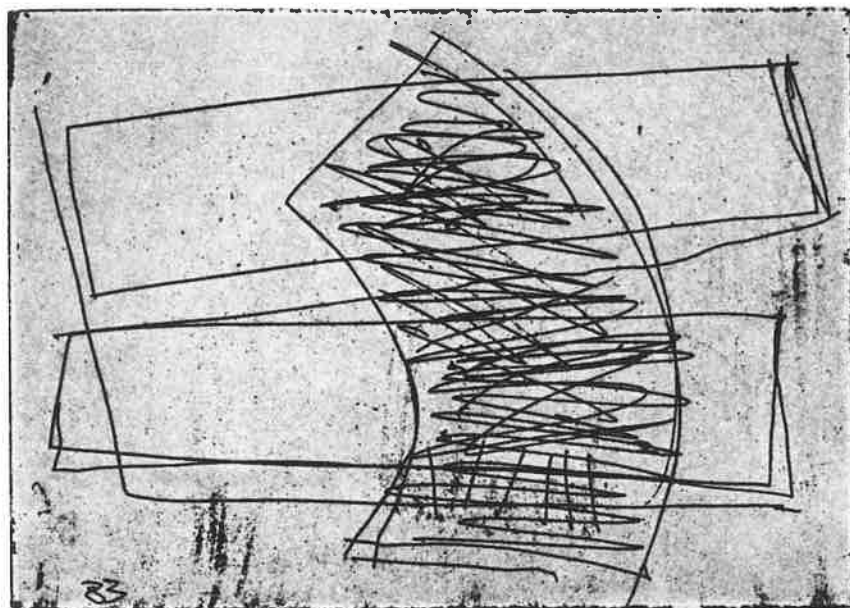


תמרה ריקמן, פרט מתוך תחריט

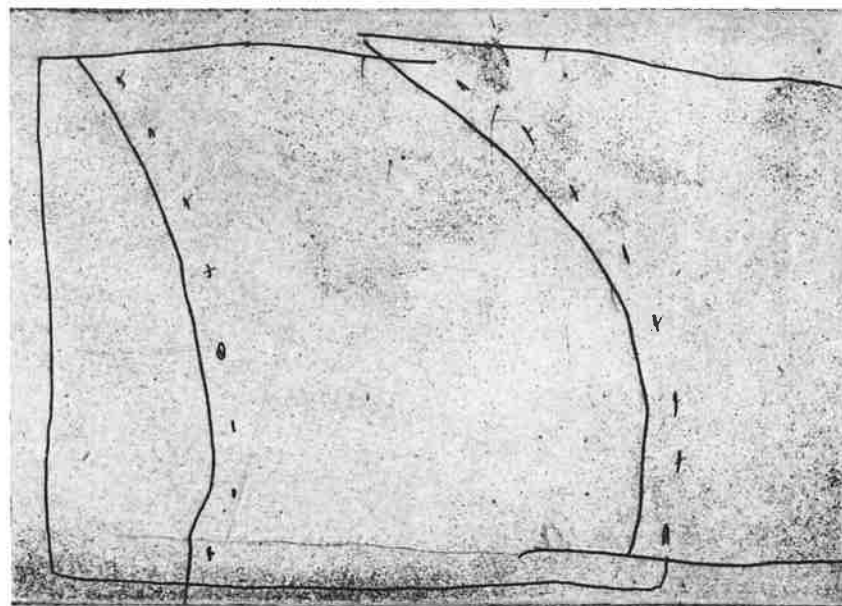
במהלך שנות ה-70 הקונצפטואליות **מיכאל גיטלין** עמד בצומת שבין ציור ופיסול ויצר עבודות העוסקות בהצלבה של משטח ציורי וחלל אמיתי. חומרים קונקרטיים מוגדרים, כמו לוחות דיקט סטנדרטיים, נבחרו על-ידי גיטלין כמגבלות מרצון, שבמסגרתן הוא נתן משמעות למערכת של פעולות פיזיות: שבירה, הסטה, מיקום. האיסטרטגיה של גיטלין, הבנויה על פירוק השלם ומיקום מחדש של חלקיו, ניתנת ליישום באמצעים שונים. בהדפסיו מתקופה זו גיטלין בחר כמצב מוצא את לוח התחריט עצמו, ממנו הוא חתך קטעים והסיטם למקום חדש. הלוחות, במצבם החדש, כוסו בצבע הדפסה שחור והוטבעו בנייר. הקומפוזיציה המודפסת מתמקדת במתח הויזואלי שבין השלם וחלקיו, אולם המשמעות האמיתית של העבודות נובעת מהמודעות שלנו לתהליך הפיזי שבאמצעותו הן נוצרו. למרות שאנו יודעים כי הלוחות שונו באופן בלתי-הפיך, אנו שואפים לשקם את השלם ולהשיב את הקטעים המוסטים למקומם המקורי. הדפסים קונקרטיים אלה מבטאים את המסור המינימליסטי, הקובע כי פעולות מקבלות את משמעותן אך ורק במסגרת מוגדרת של מערכת חומרים ותהליכים. בעבודותיו האחרונות חורג גיטלין מן המערכת הנוסחתית הנוקשה ופונה לפיסול התלוי יותר ברגישותו של האמן. שינוי זה משתקף היטב בתחריטיו האחרונים המגלים יותר גמישות וכושר המצאה. בתחריטים אלה בודק האמן אפשרויות שונות לתיאור יחסים נפחיים באמצעים דו-מימדיים. גיטלין פונה לכלים שהיו בעבר בחזקת טאבו עבורו: רישום קו הבונה חלל אשלייתי ומשיכות מכחול חושניות.



מיכאל גיטלין, פרט מתוך תחריט



Yehiel Shemi, hard ground etching, 10X14 cm., 1983, יחיאל שמי, תחריט בשעווה קשה, 10x14 ס"מ, 1983



Yehiel Shemi, hard ground etching, 10X14 cm., 1983, יחיאל שמי, תחריט בשעווה קשה, 10x14 ס"מ, 1983

יחיאל שמי

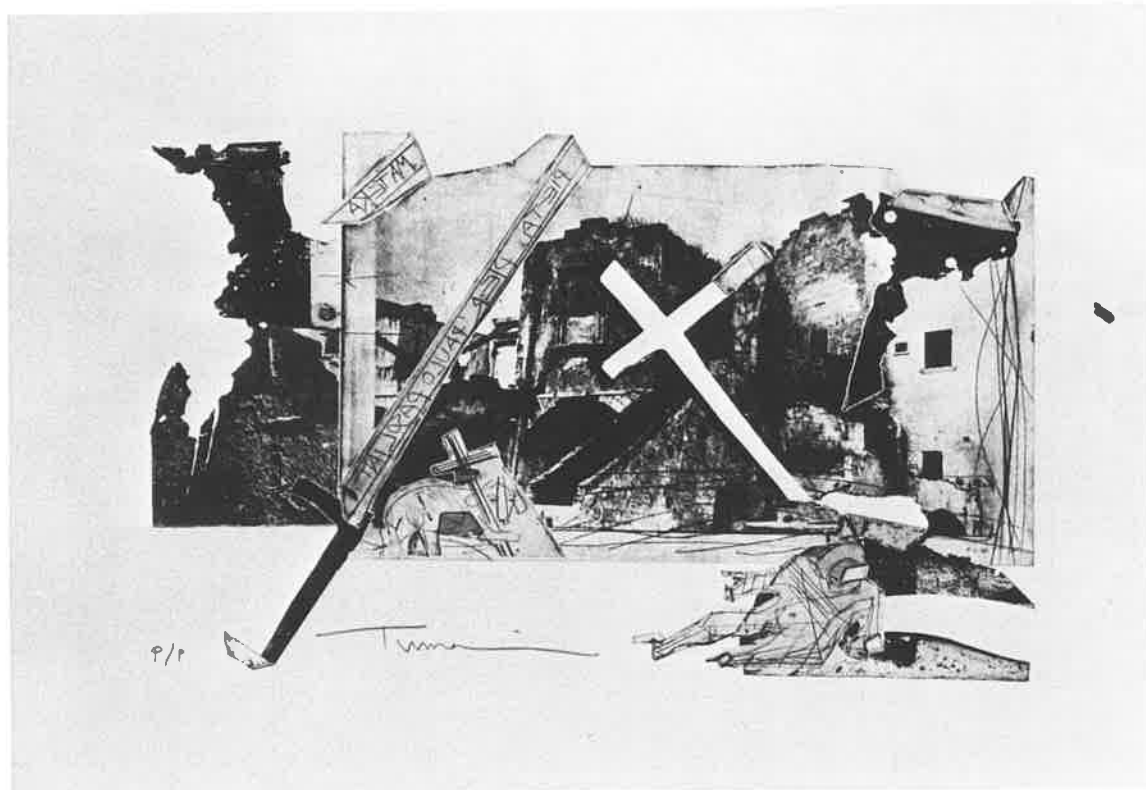
נולד בחיפה, 1922
חי ועבד בניו-יורק, 1945-48
חי ועבד בפריז, 1959-61
חתן פרס דיזנגוף, 1954
חתן פרס סנדברג, מוזיאון ישראל, 1981
מתגורר בקיבוץ כברי

Yehiel Shemi

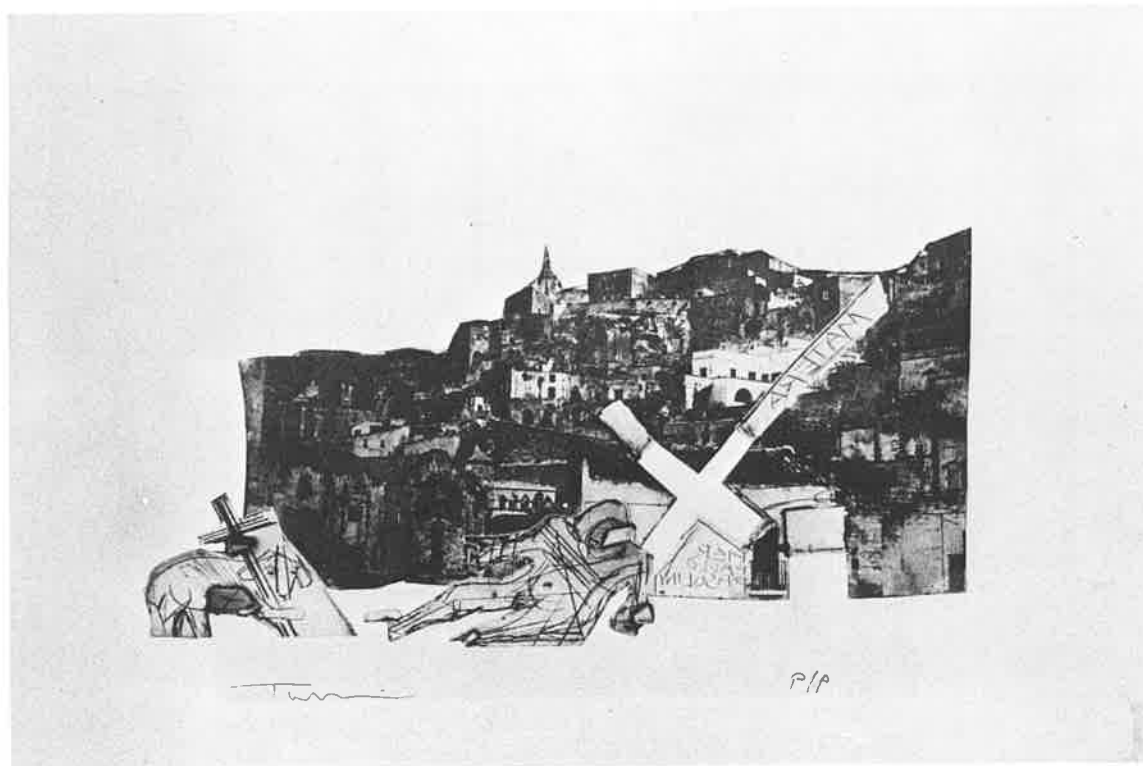
Born in Haifa, 1922
Lived and worked in New York, 1945-48
Lived and worked in Paris, 1959-61
Awarded the Dizengoff Prize, 1954
Awarded the Israel Museum Sandberg Prize, 1981
Lives in Kibbutz Cabri



יחיאל שמי, "הברות II", ברזל, 20x180x64 ס"מ, 1979
Yehiel Shemi, "Syllables II", steel, 20X180X64 cm., 1979



יגאל תומרקין, "מָטֶרָה", תחרית צילומי ותחרית יבש ב-7 לוחות, 56x76 ס"מ, 1979
Igal Tumarkin, "Matera", 7 plate photo-etching and drypoint, 56X76 cm., 1979



יגאל תומרקין, "מָטֶרָה", תחרית צילומי ותחרית יבש ב-3 לוחות, 56x76 ס"מ, 1979
Igal Tumarkin, "Matera", 3 plate photo-etching and drypoint, 56X76 cm., 1979

יגאל תומרקין

נולד בדrezדן, גרמניה, 1933

עלה לישראל, 1935

למד אצל הפסל רודי להמן, 1952-54

עבד כעוזר תפאורן בברלינר אנסמבל, 1955-57

זכה בפרס סנדברג, מוזיאון ישראל, 1968

מתגורר בתל-אביב

Igal Tumarkin

Born in Dresden, Germany, 1933

Immigrated to Israel, 1935

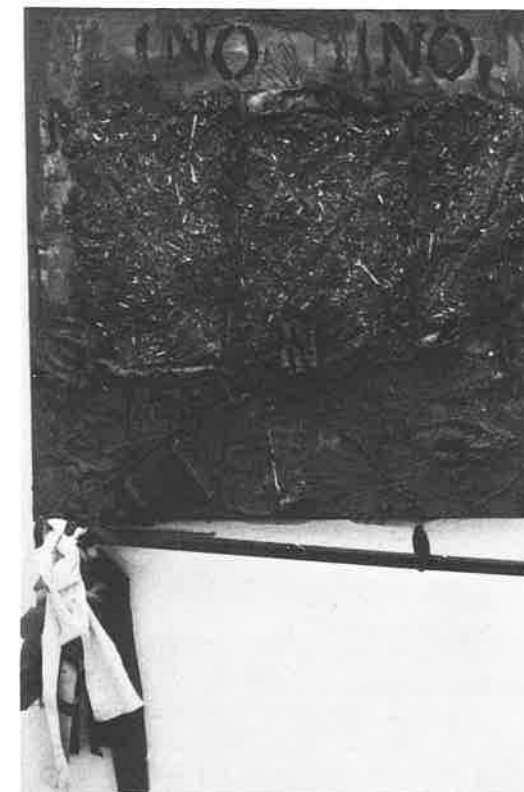
Studied with the sculptor Rudi Lehman, 1952-54

Worked as assistant stage designer for the

Berliner Ensemble, 1955-57

Awarded the Israel Museum Sandberg Prize, 1968

Lives in Tel Aviv



יגאל תומרקין, "הו, ארצי מולדתי", אדמה, קש, ברזל ובד, 22x111x100 ס"מ, 1983
Igal Tumarkin, "Ho Artzi Moladeti", earth, straw, iron and cloth, 22X111X100 cm., 1983

תמרה ריקמן

נולדה בתל-אביב, 1934

סיימה את ביה"ס לאמנות שליד מוזיאון בוסטון, 1962

למדה ברומא ובפריז, 1962-64

זכתה בפרס ירושלים לפיסול, 1975

מתגוררת בירושלים

Tamara Rikman

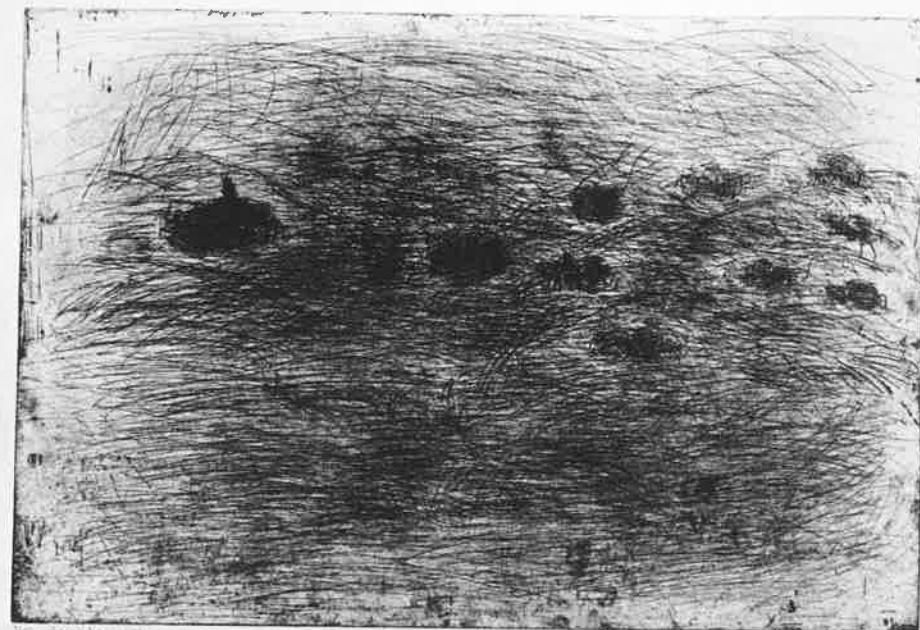
Born in Tel-Aviv, 1934

Graduated from the Boston Museum School, 1962

Studied in Rome and Paris, 1962-64

Awarded the Jerusalem Prize for Sculpture, 1975

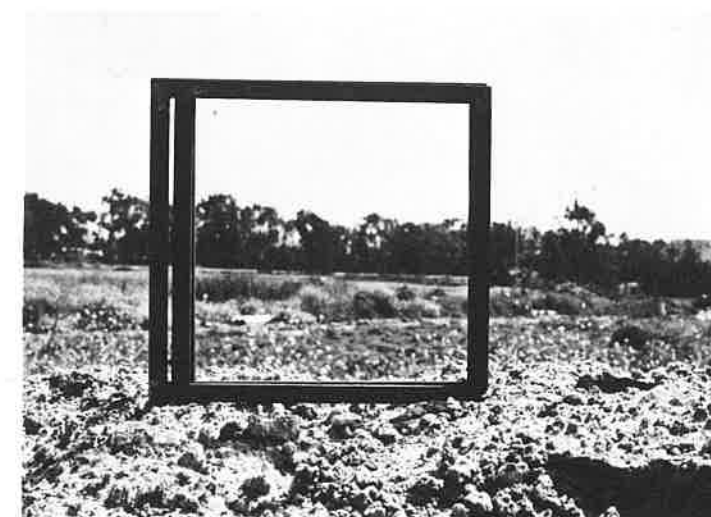
Lives in Jerusalem



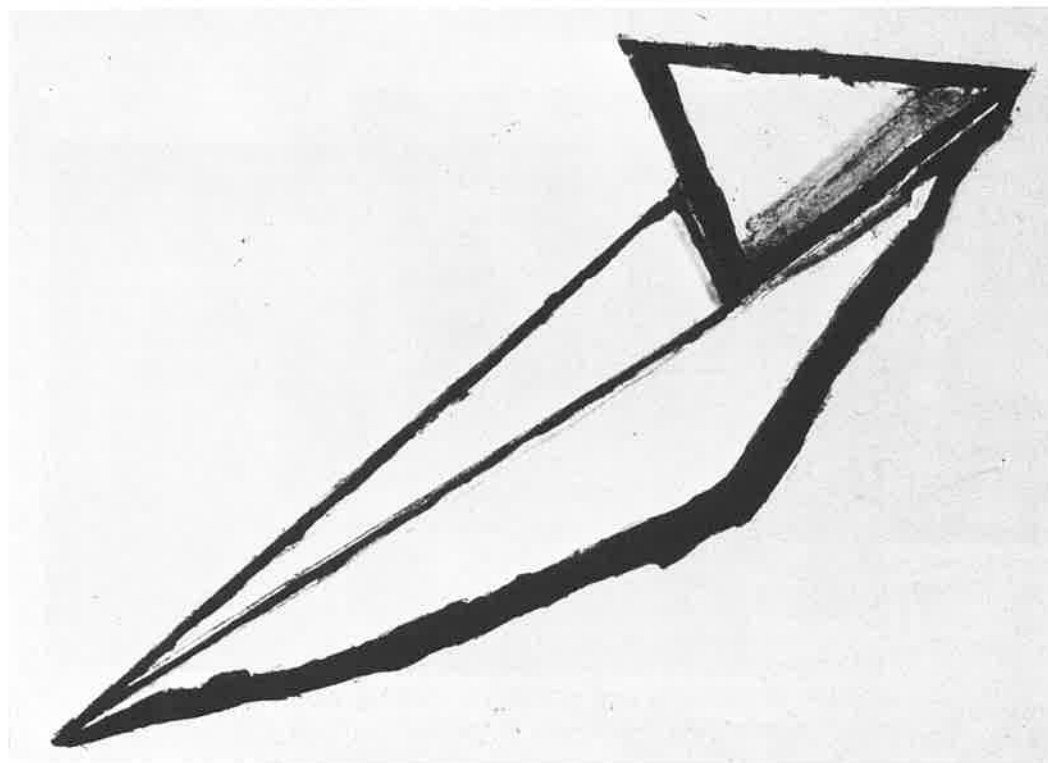
תמרה ריקמן, "אוגוסטה ויקטוריה", תחריט בשעווה קשה, 43x62 ס"מ, 1981
Tamara Rikman, "Augusta Victoria", hard ground etching, 43X62 cm., 1981



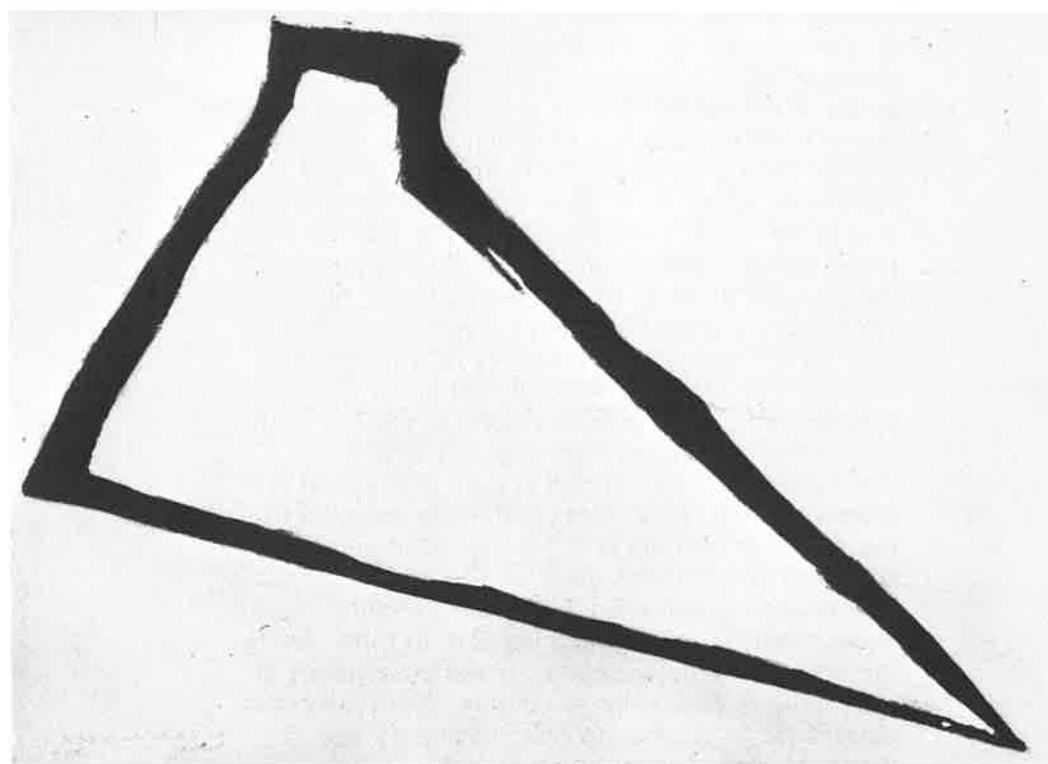
תמרה ריקמן, "כברי", תחריט בשעווה קשה, 39x76 ס"מ, 1981
Tamara Rikman, "Cabri", hard ground etching, 39X76 cm., 1981



תמרה ריקמן, דגם לפסל בנוף בגודל 4x4 מ', ברזל, 1981
Tamara Rikman, model for landscape sculpture sized 4X4 m., steel, 1981



מיכאל גיטלין, תחריט בשעווה רכה ואקוויטנט-סוכר, 67x90 ס"מ, 1982
Michael Gitlin, soft ground and sugar lift etching, 67X90 cm., 1982



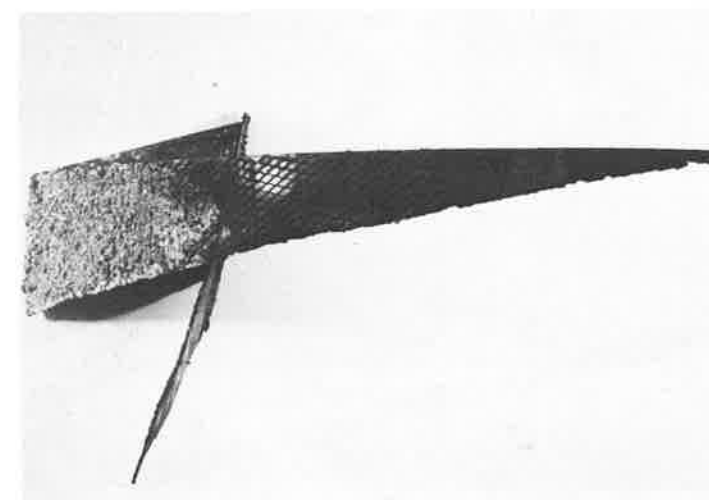
מיכאל גיטלין, תחריט בשעווה רכה ואקוויטנט-סוכר, 67x90 ס"מ, 1982
Michael Gitlin, soft ground and sugar lift etching, 67X90 cm., 1982

מיכאל גיטלין

נולד בדרום-אפריקה, 1943
עלה לישראל, 1948
למד באקדמיה לאמנות בצלאל
ובאוניברסיטה העברית, 1963-67
למד במכון פראט, ניו-יורק, 1972
מתגורר בירושלים ובניו-יורק

Michael Gitlin

Born in South Africa, 1943
Immigrated to Israel, 1948
Studied at the Bezalel Academy of Art
and the Hebrew University, 1963-67
Studied at Pratt Institute, New York, 1972
Lives in Jerusalem and New York



מיכאל גיטלין, טכניקה מעורבת על מתכת, 40x17x85 ס"מ, 1983
Michael Gitlin, mixed media on metal, 40X17X85 cm., 1983



Photo: Dalia Amotz

Tamara Rikman's etchings are a surprising contrast to her sculpture. A result of the minimal aesthetic, Rikman's sculpture is based on clear forms and industrial materials such as stainless steel. Her etchings, on the other hand, are based on a personal line in which her nervous handwriting and spontaneity play central roles. The link between Rikman the sculptress and Rikman the etcher is her preoccupation with landscape. Her sculptures are either formalized scenes of landscape or geometric objects to be placed in a real landscape. Her etchings are direct impressions of landscape, descriptions of fluid environments yearning for the stability of a sculptural object. Rikman goes along with her materials and uses chance to enhance the impulsive quality of her etchings. She cuts her plates with metal-cutters which leave rough and irregular edges; she draws through a brittle layer of asphalt which lifts off and allows the acid to false bite; she uses highly concentrated acid which etches violently and is extremely difficult to control. The results of these aggressive processes are energetic etchings which complement, by way of contrast, Rikman's cool and premeditated sculpture.



The conceptual 1970s saw **Michael Gitlin** at the junction of painting and sculpture, making work which intersected the issues of painted surface and real space. Voluntarily accepting the limitations of a closed system, Gitlin used a defined framework of concrete materials (such as standard plywood sheets) to give meaning to his vocabulary of physical actions: Cutting, shifting, positioning. Based on the dissection of a whole and the displacement of its parts, Gitlin's strategy could be applied in different media. In his prints of the period Gitlin's point of departure was the actual etching plate, out of which he cut sections, shifted and repositioned them. The rearranged plates were then rolled up in black ink and printed, resulting in a tense visual composition. Yet the real meaning of these works comes from our mental awareness of the physical process which created them. Although we know the plate has been irreversibly altered we wish to reconstruct the whole by returning the dislocated sections to their original place. These concrete prints are manifestations of the minimalist ethic which attributes meaning only to actions performed within a defined system of material and process. In his recent work Gitlin has deviated from the systemic formula and has moved towards sculpture which leans more on the artist's sensibility. This change is reflected in his latest etchings which show more flexibility and invention. In these prints the artist explores two-dimensional possibilities of describing relationships of volume. Gitlin resorts to devices hitherto taboo to him: Illusionary line drawings and sensual brushstrokes.

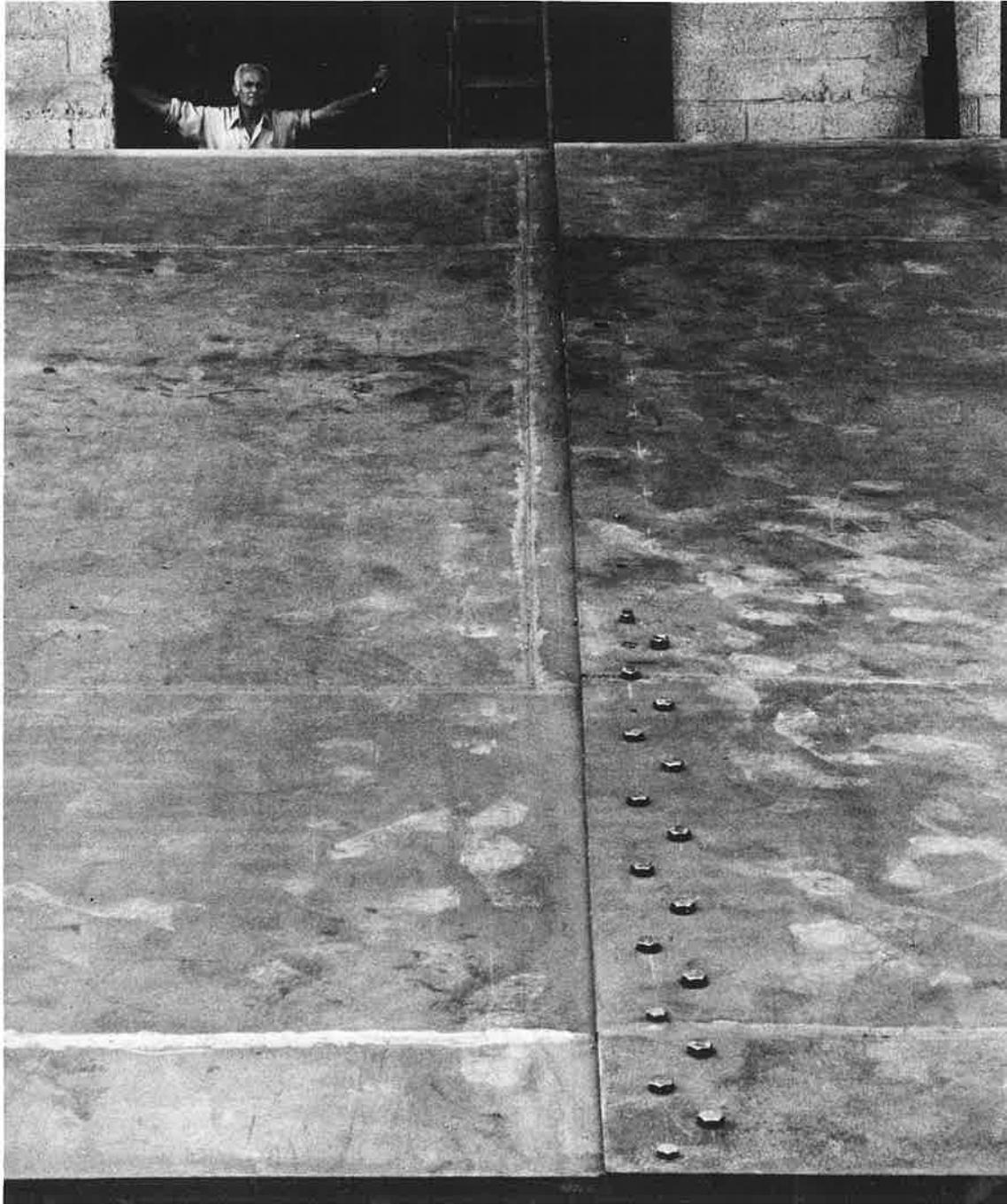


The beginning of etching can be traced to the work of 15th century armourers who were engraving designs on metal long before the first engravings were printed on paper. Perhaps the process of printing on paper evolved out of a need to record a design engraved on a plate of armour. The most recent etchings by **Yehiel Shemi** seem to echo the work of those 15th century armourers; his etchings are, in a sense, recordings of armour engravings. Using plates of the same steel he employs in his welded sculpture, Shemi etches drawings on them which look like preparatory sketches for sculpture. This is a form of preservation: The acid fixes the drawings in steel and each print pulled from the steel plates is a permanent record of a sculptural idea. This combination of impromptu drawing and durable material becomes the subject of Shemi's prints. In his sculpture Shemi applies a constructivist language of material and space, juxtapositioning areas of weight and breath. His etchings are based on a similar syntax: The raw steel plates have a prominent *material* presence while the semi-illusionary drawings are depictions of *space*. Experiencing sculpture is a process of comparison in real time; we surround the three-dimensional sculpture, move in and through its volumes. In his etchings Shemi offers us a two-dimensional model of this sculptural experience: One surface which simultaneously contains the sensations of material and space.



Igal Tumarkin's sculpture is based on a forceful combination of disparate elements. Tumarkin is a traveller through culture. Along his way he lifts elements from their natural environment and fuses them into one expressionist assemblage. Using casting and welding as his means of bonding, Tumarkin imposes a new order on his abducted elements. When making etchings Tumarkin follows a similar additive process. His final images are printed assemblages of separate plates combined side by side and on top of each other. The different plates contain photographic images of locations, structures and other phenomena observed by the artist on his travels. To these plates he adds his personal commentary, treating them as sculptural material to be cut, folded and engraved. Finally the plates are inked, assembled on the bed of a press, run through and imprinted on paper. The pressure of the press fuses the separate plates into one physical unit. Thus, in his etchings, Tumarkin exchanges casting and welding for pressing, using the force of the etching press as a means of combining disparate elements.

Photo: Arnold Newman



Etchings by Sculptors: *Physical Printmaking*
Larry Abramson

Sculpture, especially large scale and outdoor sculpture, cannot be made in private behind closed studio doors. The sculptor, whatever his choice of materials and processes, is almost always dependent upon the cooperation of expert technicians, be they welders, casters or stone-cutters. The sculptor's entire creative process is shaped by this dependence on a group effort; he must learn to delegate responsibility, listen to critical feedback and adjust his ideas to the possibilities of his crew.

In this sense making sculpture and making prints are similar processes. Printmaking too is a medium in which a coordinated group effort is essential and the best results are achieved by those artists who cooperate with their printers. For the sculptor, accustomed to working in a group, cooperating with a printer is routine. He is able to take full advantage of the printer's technical knowledge, listen to advice and hand out instructions. The sculptor in a print workshop is like a fish in water and printmaking is a natural choice for him.

Etching is another natural choice for the sculptor. The creation of an etching plate is a physical process of manipulation of material: Cutting metal, etching and engraving it. The printed image is also physical: The plate is embossed in paper and its intaglio lines become full-bodied relief on the paper's surface. These physical qualities make etching, of all the printmaking techniques, the most "sculptural".

contention that the print medium forms a logical extension, indeed a meaningful enhancement, of what drawing offers in this particular sense. A sculptor's drawing is just a preliminary stage in a process encompassing both individual creation and a collaborative (often industrial) construction. The print, however, being a result of a collaborative effort between artist and printer (in the context of some form or another of mechanical reproduction), incorporates the whole process. Thus a parallel may be drawn between the making of a print and the manufacturing of a sculpture (or the construction of an environmental work) in terms of the processes involved and their collaborative nature. Furthermore, the sculptor may find the print medium a dynamic vehicle for the dissemination on a public scale of the ideas and processes underlying his work, to complement the more static and isolated aspect revealed to the public by the sculptural work itself.

What is left to us now is to consider the applicability of all these considerations to the particular print medium displayed in this exhibition. We may begin by noting that the intaglio technique, more than any other print medium exhibits the evolution of the print through successive actions in a dynamic process in which take part the metal of the plate, acid, burin, burnisher or scraper, and the paper receiving the impression. Indeed, S.W. Hayter, an innovative printmaker and a relentless promulgator of the art of the print, draws an analogy between engraving or scraping and burnishing, and the carving or modelling done by a sculptor.² Further extending this analogy, it might be pointed out that there are printmakers who will use the plate as sculptural material, hammering, denting or cutting it in order to produce a print with a tactile surface raised like a bas-relief. As often is the case, such devices, when serving no aesthetic or stylistic orientation, may end up being all effect and no substance. Yet, as the present exhibition attests, a print may not need such obvious "sculptural" effects in order to convey a sculptor's perception. Clearly, the wide range of visual effects offered by the intaglio print or etching meaningfully answers the present concerns of artists. The modernist impulse is generally characterized by the replacement of the traditional illusionistic devices for representing the visible world with others generating an autonomous space of art defined and manipulated by abstract

structures and formal relations. Sculptors such as Yehiel Shemi and Michael Gitlin may define this space (in their case we may be well justified in referring to it as sculptural space) through the manipulation of geometric (or closely geometric) forms and of the textures of etching and aquatint. Acting in his printmaking as a conceptual environmentalist, Igal Tumarkin modifies a landscape photograph by fragmenting it as a photo-etching on the plate. He then overlays it with his vigorous expressionist calligraphy, thereby transforming the illusionistic space of the photograph into an extension of the surface of the plate, thus redefining it as an autonomous sculptural space. Similarly, Tamara Rikman generates the space of art through the dynamic action of the hand on the plate and the resulting successive layers of etched lines. Her work too hovers between the independent abstract space of art and the illusionistic illustration of a landscape which is waiting to be transformed by the introduction into it of some sculptural structure.

Notes

¹ Bernice Rose, *Drawing Now* (New York: The Museum of Modern Art, 1976), p. 56

² S.W. Hayter, *About Prints* (London: Oxford University Press, 1975), pp. 30, 36.

Etchings by Sculptors: *The Modernist Perspective*

Dr. Haim Finkelstein

The sculptor's situation in the intaglio workshop is uniquely capable of putting into high relief several important issues concerning the confluence of these two media in contemporary art. While my aim is to explore this meeting in terms of the main concerns of modernism, I am hardly able to refrain — even in such a brief essay — from placing it within a certain historical perspective.

Printmaking after Durer, Rembrandt or Callot generally played a subordinate role as an adjunct to painting and sculpture, a medium well suited for illustration and mass reproduction of works done in other media. Goya, of course, proves to be an exception to the rule. During the second half of the 19th century the original print came into its own through the efforts of artists working primarily in other media. Those were generally painters who found lithography a print medium closely allied — in manner of execution and in visual texture alike — to painting or drawing. In the last decade of the 19th century such artists as Toulouse-Lautrec or Pierre Bonnard started to explore the stylistic potential of lithography for the expression of the modern spirit. Gauguin and, later, the German Expressionists adapted the traditional woodcut to their expressive ends, while a decade or two later Picasso and Matisse explored with great virtuosity the medium of pure line etching. These are just few of the names that would figure in any history of modern printmaking; yet were we to make a more extensive list, it would still be glaringly apparent that in these developments sculptors (or artists working primarily in this medium) played at first a somewhat less decisive role. One may, of course, point out some notable contributions by sculptors: Such would be Maillol's many woodcut illustrations for classical texts which restate his central theme of the female figure, or Ernst Barlach's woodcuts and lithographs which parallel in their primitivized medievalism the expressiveness of his sculptural work. Closer to our time comes Alberto Giacometti who has recreated in his lithographs and etchings the attenuated heads and spindly figures of his sculptural work (although, by the same token, these prints also extend the linear and obviously graphic texture of his paintings). Henry Moore too is known to be a prolific printmaker. His

graphic work serves as an evocation or illustration of his sculptural themes as well as an extension into another medium of his thoughts about form.

The situation changes quite radically in the early 1960s, as more and more painters and sculptors alike turn with a growing interest to the print medium. This trend is particularly discernible in the United States (less so perhaps in Europe); it is also applicable to an appreciable extent to the more recent Israeli art scene. Artists experimenting with geometric abstraction discovered in various print media (silkscreen, for instance) solutions to the problems they encountered in their painting and sculpture.

Other artists who were concerned with the objecthood of the work of art and the exploration of objects as images that are coextensive with the artwork itself (e.g. Jasper Johns and Andy Warhol, etc.), showed interest in the print's intrinsic potential for serial representation in which minute changes or some form of progression enhanced the experience of the object/artwork. This aspect of printmaking may also be linked to the serial or systemic nature of much of Minimalist painting and sculpture. In as far as sculpture is concerned, it may be useful to relate these developments to parallel trends in drawing. As noted by Bernice Rose,¹ during the 1960s Minimal sculptors began to have their works constructed by industrial means. Thus it became necessary for them to use drawings as aids to a visualization of the work and as sketches or diagrams, with measurements and instructions, to be used by the fabricator. These artists often ended by "appreciating the activity of drawing for its own sake," their drawings and diagrams attaining the status of art objects coveted by their public. Similarly, environmental artists like Smithson and Christo made drawings documenting projects for environmental art which often served as substitutes for works that could not be executed. The ascendancy of all these drawings as art objects implies that the idea itself becomes art. In other words, keeping in mind the place occupied by the drawing within the artistic system generating it, the drawing might be said to subsume both idea and the projected process of creation as its underlying conceptual basis.

Our concern, however, is with prints, and it is my

Fall 1983

Curators: Larry Abramson
Dr. Haim Finkelstein

Catalogue design: Haya White
Plates & Printing: "Hamakor" Press

Catalogue no. 6, All rights reserved ©

Jerusalem Print Workshop—Florence Miller Art Center
38 Shivtei Israel St., Morasha, Jerusalem 95105, tel. 288614

Ben-Gurion University of the Negev Avraham Baron Art Gallery
The Zalman Aranne Central Library Building, New Campus, Beer Sheva

Over the years at the Workshop we have noticed the differences of approach between sculptors and other artists. The sculptors' special attitude to material and their three-dimensional approach forced us to adopt appropriate conceptual and technical procedures. Working together with sculptors has contributed to the Workshop's standards of execution and professional reputation. The artists represented in this exhibition are one group out of many which create at the Workshop and whose work is the inspiration for exhibitions held at the Workshop gallery. "Etchings by Sculptors" is being launched with a special sense of satisfaction, as it was produced in cooperation with the Ben Gurion University of the Negev, where it will be exhibited at the new Avraham Baron Art Gallery.

Arik Kilemnik
Director,
Jerusalem Print Workshop

The Jerusalem Print Workshop, founded by the Jerusalem Artists' Association and the Friends of the Artists' Association, is a center for the graphic arts in Israel. With its core of excellent master etchers, lithographers, woodcutters and screenprinters the Workshop enables artists to create high quality original prints. The Workshop offers a variety of study programs and holds special printmaking exhibitions.

Avraham Baron Art Gallery at Ben-Gurion University of the Negev was inaugurated in May 1983 with the exhibition "The Negev in Israeli Art." The Gallery strives to expose the student and regional population to the best in Israeli art.

**Shemi, Tumarkin, Rikman, Gitlin:
Etchings by Sculptors**



Jerusalem Print Workshop
Florence Miller Art Center

October 1983



Avraham Baron Art Gallery
Ben-Gurion University of the Negev

November — December 1983