



כתב עת אלקטרוני  
בהוצאת המכללה האקדמית לחינוך ע"ש דוד ילין, ירושלים

**גליון מס' 2 מרץ 2012**

ניתן לקריאה באתר המכללה:  
<http://www.dyellin.ac.il>

---

## **"סולמות מן האדמה לשמיים" – מרדכי ארדון, אמן ומורה**

---

לייר ששן

## "סולמות מן האדמה לשמיים" – מרדכי ארדון, אמן ומורה

ליילך שנון<sup>1</sup>



ארדון, סולמות, פנل מרכזי מתוך: בשער ירושלים, 1967

### תקציר

במאמר מוצגת משנתו החינוכית של מרדכי ארדון – אמן דגול ששימש בעבר מורה בבית המדרש למורים העברי, לימים המכלה האקדמית לחינוך ע"ש דוד ילין. במאמר נפרשת גישתו החינוכית של ארדון על פי תחנות בחיו עד הגיעו לארצה בגיל 37. בכל ציון דרך ביוגרפי מוצגים אירוחים מרכזיים, דמוויות המשפיעות והשקפות עולם שנוצרו כאבני יסוד לאישיותו ולדרךו כאמן וכמורה. על אודוט יצירתו האמנויות, שנבנתה על תשתיות זו, נכתב רבות; על חייו נכתב פחות, ועל ארדון כמורה נכתב מעט מאוד. בפועל, הקדים ארדון שנים רבות להוראה והעמיד תלמידים רבים, אמנים ומורים לאמנויות. המאמר מתמקד בכך של עשייתו בתחום ההוראה, בהשכלה עולמו ובמורשת שהנחלת לתלמידיו. כדי להגיע לחקור הדברים ממקום במקורות הכתובים, ערכתי סדרת ראיונות עם תלמידיו ומצאתי שאכן רוחו נצרכה בהוויתם. ארדון האמין בכוח היוצר שנitin לאדם כזכות וכחוּבה ואמר שגם אם יש ביכולתנו ליצור רק עולמות קטנים, علينا ליצור! זה האות היהיד לדמיונו לאלהים.<sup>2</sup>

**תארנים:** אמנות ישראלית, הוראת אמנויות, באוהוא, בית מדרש למורים

1 ליילך שנון היא אמנית ומרצה לאמנויות במכלה האקדמית ע"ש דוד ילין ובאגף הנוער, מוזיאון ישראל

2 מתוך ראיון מוקלט, ראו באתר האינטרנט [www.ardon.com](http://www.ardon.com)

## פתח דבר

במפגש הראשון של שעור "דידקטיקה ואמוני הוראה באמנות" ביקשתי מהסטודנטים להגדיר מהי אמנות בעבורם בעזרת נייר בריסטול לבן, מספריים וניר דבק.

ש' חרצה בניר חרצים עמוקים, גלגלת, הדביקה ויצרה מעין מזקה, שמנדרה את האמנות כפריצה ממוקד אחד לכיוונים רבים. א' יקרה מפרצים וקיפלה את החלקים הגזירים פנימה והחוצה. בעבורה, האמנות היא תנועה פנימה והחוצה בתוך מסגרת וגבולות. נ' יצר עבודה מורכבת המדמה מבנה ארכיטקטוני שיש לו חולנות ודלתות, כניסה יציאות, מובלעות וחירות, שלדבריו מציגה את האמנות כמקום מורכב ומפולש לשם ביטוי זהות אישית מרובדת. כ' יקרה מבנה מעוגל ומסולסל, אסתטי והדוק, אשר על פי הגדרתה דימה את האמנות לבית אישי שהולך ונבנה, תוך תהליכי מתמשכים של בחירה וחיפוי ומתממש, כמו כן ייחודי לנפש. י' יקרה בתבלייט דימוי של גוף אורגני במרכז, המונגן באמצעות מסגרת אוריינית, מעין לב רוטט, מקום של ביטוי וריש, שיכול להיות נכון בתוך המעטפת שמעניקה האמנות. ל' יקרה מסגרת של עולם פורה ובצדו שימוש ספרילית שיכולה לשלווח זרע מפנים החוצה או לחזור ולהתכנס מן החוץ פנימה. נ' שמרה על מלבן הבריסטול הלבן: שדה לבן ולא נגוע, המאפשר לייצר לנוקט פעה בזמן ובכיוון שיבחר. בכך הגדרה את האמנות כמרחב פעולה זמין, מעין פוטנציאל גلوم המתthin למימוש.

גם אני השתתפתי בתרגיל, שהיה חלק מהתפקיד ההיכרות שלנו. יצרתי שני אובייקטים קטנים: משקפת וסולם. המשקפת מייצגת את האמנות כאמצעי להתבוננות בעולם, מזינה מבט ממוקד וחוקר שיכול בלבד תופעות, לדאות את הסמי או להביט למרחבים רחוקים וחדשים. הסולם הוא אמצעי לטיפוס ולעליה מקרקע המציאות אל שמי היירה. את הדימוי הזה שאבתי כנראה מעולם הסמליים של האמן מרדכי ארדון אשר ברבות מיצירותיו הציב סולמות המחברים בין אדמה לבין שמיים.

החל בשנת 1935 לימד מרדכי ארדון אמנות בבית המדרש למורים העברי, שלימים היה לה' המכלה האקדמית לחינוך ע"ש דוד ילין. באוטה תקופה הוא לימד גם בבתי ספר יסודיים שונים וב"בצלאל". משנת 1940 ועד 1952 הוא ניהל את בית הספר לאמנות "בצלאל החדש". משנת 1952 ועד פרישתו לגמלאות בשנת 1963, היה יועץ לאמנות של משרד החינוך והתרבות וכייה בתור מפקח על לימודי האמנות. יש לציין שכារ שמרדי ארדון הגיע הארץ בשנת 1933 בגיל 37, והוא כבר היה אמן בשל, בוגר בית הספר לאמנות "הבאוהאוס" ובבעל ניסיון בהוראה בבית הספר הגבוה לציור של איטן בגרמניה.

על מרדכי ארדון ועל יצרתו האמנותית רוחבת ההיקף ועומקota המבוקע, נכתב רבות. יצירותיו נמצאות באוספי מוזיאונים ברחבי העולם ובארץ ובשנת 1936 קיבל את פרס ישראל. חולנות הויטרין שיצר בעשור האחרון לחיו פורסמים על פניו קומה שלמה בספרייה הלאומית בגבעת רם, שם הוא יצר את שפת הסמלים והצבעים העשירה שלו לתוכו "חזון ישעיהו" המקראי והתכתב עם "המגילות הגנוונות" השומרות בהיכל הספר, הנמצא כמטוחוי קשת ממש. כיום, אחרי עשרות שנים של יציג חסר במוזיאונים המקומיים, מתבלטת ובהתקפת צבעיה ובתכנית היירה "בשער ירושלים", בכותל המזרחי באולם תצוגת הקבע של האמנות הישראלית במוזיאון ישראל המודש. במאמר זה מוצג פן אחר של ארדון, שונה מזו הוראה שלו ותוכניהם, השקפת העולם שהנחתה אותו בהוראת האמנות בבית המדרש ובמקומות אחרים.

הוראת האמנות ל"פרחי ההוראה" מעוררת שאלות רבות וזמן שדה אפשרויות רחבות: הקניית אוריינות אמנותית, יכולת התבוננות מושכלת ביצירות אמנות ופיתוח הלומדים כ"סוכני תרבות", דרך מרחב לביטוי אישי ויצירה עצמית ועד הקניית כלים להוראת הדיסציפלינה עצמה. משנת ארדון מוצגת על רקע קשת האפשרויות והגישות השונות להוראת האמנות. כדי להגיע לחקיר הנושא נזرتني לדברים שכותב מרדכי ארדון, בדברים

שנכתבו על אודוטיו, בתכנים הקשורים למקומות שבהם למד ועיצב את עולמו, ובראיונות שערכתי עם ארבעה מתלמידיו ועם אורה ארדון, כתו.

במאמר מוצגת משנתו של ארדון, דרך תחנות במהלך חייו, שהן ספג השפעות שהצטברו ונמצאו לתוך דרכו הבוגרת.



ארדון, ילד עם שעון קווקה, 1951

## שעונים, ספקנות ושתיקות ילדות – 1896-1909

טocab התגללה-התגללה עד שנפלה ונשarra שכבתה. אלוהים תלה את מגפי העור הגס על כתפו, את הכותונת שמעל המכנסיים הידק בחבל עבה, וכך יצא לטiol ראשון על פני עולמו הקטן, שאך זה ברא. ודבר מה נשר מכיס מכנסי. הסתווב והתגלל עד שנפל מתעלף ליד נחל צר. פה נוצרה טocab. כעבור זמן מתחו גשר מעל המים, ומאז מנוחת טocab, כמטבע חלוד בין גבעות מסביב לה, וערבי-נהל כ"הושענות" יrokeות על שתי גdotות המים, שני עברי הביאלה. כאן עמדה ערישתנו, ערישה לעשרה ילדים. סולמות-עין משני הצדדים, ושני לבבות מנוסרים, אחד לירושוניה ואחד למרגלותיה... כשאבא שלי עדיין היה עמו. עם אמא'ה ועשות הילדים, הוא היה יושב תמיד ליד הדלפק, קרוב לדלת. מעל הדלת היה תלוי שלט: "שען"... אל הדלפק אסור היה לנו, לילדים, להתקrab. הדלפק היה שטוח, מצופה בಗליונות נייר לבן, עמוס בمبرשות, מלקחים, פטישונים, מברגים, עוגנים, קופיצים ושאר חלקים זעירים של שעונים מפורקים, גדולים וקטנים, מעין מזבח הוא דלפקו של אבא (ארדון, 1989: 7).

ארדון נולד בשנת 1896, בשם מקס ברונשטיין, למשפחה יהודית שמונתה עשרה ילדים, בעיר טוכב בפולין. בגיל 13, לאחר בר המצווה הוא קם וברח מהבית. מה הוא נשא אליו שם כמען להיות הבוגרים כאמן וכמורה? משפחתו הייתה אדוקה והשתيقה לזרם החסידי. בגיל 7 החל את לימודיו בבית הספר העממי. מורהו הפולני-נוצרי, שהתרשם מיכולותיו של הילד, מהתעניינוו בטבע ובאстроונומיה, שידל את אביו להכניסו לבית הספר במנזר העיר, שם למד גם יוונית ולטינית ונחשף לעולם חדש-מוזיקה ליטורגית, כתבי יד וספרים שונים. אחרי שנתיים התעקש האב להעבירו לבית המדרש, שם למד תורה וגמרה (13–12: Vishny, 1975). הקונפליקט בין שני הולומות שביהם גדול, הפך לאבן יסוד באישיותו. מאז הוא ניצב אל מול שתי חזיות "אתונה מכאנן וירוסלים מכאנן". המוטוטלת הזה תלווה אותו לאורך כל חייו כפי שהuid: "אנחנו חזויים, מתגעגעים לאתונה ושבויים בידי ירושלים. אין מנוס" (שייף, 1963).

צד הקשר העמוק לתכנים יהודים הוא יראה עצמו כאתייסט, או יברא הגדרה חדשה: "האם אני דתני? כן, כמובן זה שיש לנו עולם טוב יותר" (שורץ, 2003: 23). תלמידיו זוכרים שנרג שנהג לשימוש בסיפורים חסידיים כדי להמחיש רעיונות ומצבים. יהודה בקון סיפר: "עד היום אנחנו, תלמידיו, ספוגים במשלים האלה" (יהודא בקון, ראיון, 2011). ככל שמתעמקים בנתיבותיו של ארדון, אפשר לחוש שגם אם עזב את בית ילדותו בקון, ראיון, 2011) הוא רוח החסידות משנותיו הראשונות תצווף ותבווא לידי ביטוי באופןים שונים במהלך חייו, בסערה ומתוך מרד, הרי רוח החסידות מושגתו הרווחת תצוף ותבווא לידי ביטוי באופןים שונים במהלך חייו, החל באותו מעשיות שהרבה לשזר בהוראה, דרך העיסוק בנגלה ובנסתור שהיה קו מנהה ביצירתו ועד מותיב האור הגנו. ארדון אמר בראיון: "בכל עצם שבוי האור... החסיד האמתי קורא לו דורור, פודה אותו משביו, מעלהו אל על" (Katz, 1963:5).

בנקודה זו מתאחדים החסיד והצייר. ארדון התirk באופן ייחודי ערכים חסידיים לתוכן ערכי האמנות וההוראה. אם ניקח כדוגמה אמריות אחדות של רבינו מנחם מנדל מקוצק – שנפטר טרם לידתו של ארדון אך השפיע מאוד על חסידות פולין למרחב ילדותו של ארדון – נמצא זיקות טקסטואליות ורעיון מפתיעות. נפתח בסולמות שבhem השתמש גם רבינו מנחם מנדל באמרותיו, כגון: "הנשות יודודת בסולם לעולם התחתון, סולם לכל נשמה, והוא מצאות ועומדות לעליות חוזרות ונשנות" (שטיינמן, תשמ"ה: 311). בנושא התפילה הוא הדגיש את עומק הכוונה ואמר שאם הגיעו שעת תפילה ולא נמצא טלית ברשותך הרי "מתעתפים באربع כנפות הארץ ומתפללים" (שם: 314). ארדון כתב בהקשר לדבקות האמן במושא ציירו: "אין לצייר סתום את הרי ירושלים. לא הר זה ולא אחר. קפל תחילה את כל אדמת ישראל והנה אותה למראות נשמתק, אז צייר" (ארדון, 1949: 398). הרבי מקוצק נחשב חריג בכך שם דגש על קונפליקט של האדם לקיים עם עצמו כדי להגיע לחקירת האמת: "באמצעו הדריך הולכים סוסים ולא בני אדם" (שטיינמן, תשמ"ה: 298).

גם ארדון פעל כמי שנדרח בידי כורה פנימי עמוק לחפש ולסלול דרכים חדשים. גם במתודת ההוראה שלו הוא ביטה התנגדות לחייב ולהעתקה ודרש מתלמידיו ליזום, לחדש ולהיות ספקנים. בשיעוריו, הוא שאל שאלות, העלה לבטים, ולא אפשר לתלמידיו לשڪוט על השמריהם. הוא הציב אתגרים ושלח אותם אל הידע – היכרות עם אמני העבר מחד גיסא, ואל הנפש – התחרבות אל האש הפנימית מאידך גיסא.

נעמי סmilנסקי, שהייתה תלמידתו ב"בית המדרש העברי למורים" וב"בצלאל", סיפרה על הווייכוחים הנוקבים בשיעוריו. למשל, כאשר העמיד לפני התלמידים טבע דומם בדמות בקבוק יין ומסיכה, היא התمرדה וטעהה שאלת תנאים אירופאים, הזרים לרוח המקומ (נעמי סmilנסקי, ראיון: 2009). בדיון, מתברר שהיא זה טבע דומם שנכח ביצירתו האישית של ארדון באותה תקופה. בציור "MSCOTOT" משנת 1938 מוצגת אוזן קטועה, כמו מסכות פעורותפה, ולצד מונח אלכסון בקבוק יין שעליו הכיתוב: "1938 Vien". הציור אקספרסייבי מאוד, רובי גוונים אדומים עזים ומתייחס לאנשלוס", סיפוח אוסטריה לגרמניה במרס 1938. האירוע החידד את נפשו וכן הוא השתמש באוזן הכרותה של נן גוך בתור סמל לסבלו של الآخر, השונה (היהודי); במסכות פעורות הפה

لتיאור הצביעות וריבוי הפנים של האוסטרים; בבקבוק השבור בצווארו בתור ייצוג לננטנות ולשכחה. ארדון אמר: "ازנו של נון גוך רדפה אותו וצבעתי את הבד באדם כמו דם" (שורץ, 2003: 29) לדברי נעמי סמילנסקי, ארדון היה מורה נלהב ומאלתר. הוא נהג להיכנס לכיתה ולפרוץ בנאים סוחף. למשל, נהג לומר: "אתם רגעים ואדישים מדי, לכן תחיו תשעים שנה, ולא כמו נון גוך שציר בדם לבו" (נעמי סמילנסקי, ראיון: 2009). אצין שנייהם, ארדון וסמילנסקי, זכו לחיות מעל 90 שנה... הבאת המודל מהסטודיו אל הכתה, מאפיין את העמדה של מורה – אכן אשר אינו מפרד בין הסטудיו האישית, כמגדל שנן ספרון ומונתק, לבין כיתת ההוראה, אלא מקימים דיאלוג חי ביניהם. אפשר לראות זאת כתיקון לאותו דלקט בלתי נגיש של אביו השען, שבו היו עצמים אסורים ומסקרים אשר קרצו למראדי הילד וחדרו בהמשך אל תוך עולמו הציורי: שעונים וגולגים, מערכות צורניות מורכבות, חלקיים פזירים בחחלوابנים בוהקות. יהודה בקון, תלמידו מ"בצלאל", סיפר שארדון נהג לאתגר את הכתה בנושאים שהוא עצמו צייר באותה תקופה, כגון "שרה" או "חלום יעקב", שני נושאים שאכן הופיעו בציוריו של ארדון בשנת 1947 (יהודא בקון, ראיון: 2011).

ארדון התחיל את חייו בשתייה ובהתבוננות ארוכה. בשנת 1963 כתב חיים גמזו על יצירתו של ארדון, באופן המשקף גם את דמותו כמורה:

ארדון מספר כי לא ידע לדבר עד גיל שש. סגולת השתקה בה חונן עמדה לו במשך כל שנים חייו, אלא שהייתה זו שתקה שבכיפייה לאמירה ובבואה האמירה הייתה עמוקה ורבת משמעות. השעון הכהוף, שעימיו היה מצוי משחר ילדותו קצב לו תקופות שתקה רבות. שתקה מרוץן ומאונס... אין תמנונתיו דברניות, הן אומרות הרבה ללא הרמת קול. הן מדובבות אותנו בלחש ומרמזות על המסתורין שבזהן... בתמונותו יש מצערו של עולם, מתוגתו של אדם עלי אדמות... רגשות רבה שופעת ביצירתו, מכל סנטימטר של צבע, מכל קו כחוט השערה שברישומו. ליבנו – קליבו של האמן – נחרך בכבשן יסוריו השתווקים, והוא – האמן – נשאר עומד בפרהסית בידיו. נשאר בו קורתוב מאותה לידות תמורה בה המציאות האמיתית הייתה לא זו הקימית בלבד"ת אמותיו, כי אם המתגננת מציללי השעוניים הנכדים, מקיצוב טקטוקי הזמן הנופלים כשיירים משולחנו של הנצח... אצל ארדון משתלבים העבר בעtid, וההווה אינו אלא טיפת כספית המתגלגת במדרוני האשליות השבורות. בנוטלו מלוא החופניים מאמבריו האמנות שבאווריה נשם, עושה הוא זאת כעולה להטים, נוטל חוףן ומחזר לנו ולעצמו عشرות מונים של מסתורין, של תבונה קוגהlettes, של ספקנות טבולה באמונה, בהינתן "אף על פי כן"... (גמזו, 2006: 173–174).



ארדון, מיסיכות, 1938

## מכחול, בדידות ומסכה

**נעורים – 1921-1909**

פלא הוא שבורחים? רוכסים את הסודר, מושכים את הכובע מול העיניים, ובורחים: בורחים כמו מהרי החושך. אי שם מוכרת להיות אור, מוכרת להיות בוהק... העולם הגדול לא היה רחוק. בסך הכל מסע של חצי שעה ברכבת. טורנה, עיר גדולה, הגדולה ביותר שנראית לי אז: הבתים, החנויות עם חלונות הראוות, עם שלטי הזהב והאותיות על לוח ראי שחור... העולם הגדול! דמותי משתקפת, מופיעה

ונעלמת, בכל שלט ראי שחור שאותיות זהב לו... ברלין! המולה, שאון, פונדק גדול. גורל יושב ליד שולחנות עץ ארוכים וושאוב לתוך קרביו חביות בירה שלמות. הגורל צוחק: באת הנה? מי שלח אותך, אח? אתה על החכה, על הקרים, מילא, הא לך לגימת י"ש. לחיים! קח מזודה מלאה לבנים, גרבאים, סבון, חוט ומחת – וחזר על הפתחים. דפוק על דלתות ועל שערם... (ארדון, 1989: 11, 16, 28)

בשנים אלו של נערים ובחורות עזב ארדון את בית ההורים, עבד למחיהתו ולמד. הוא התפרנס ממושך, אך לא יותר על הציור (15–12 Vishny, 1975: 12–15). הוא שיחק ב–"Deutsches Theater" בברלין בקבוצה של מקס ריינהרדט. בשלב מסוים ארדון שיחק את שיילוק מ"הסוחר מוונציה" ומספר כי באחד הלילות לאחר שכולם התפזרו אחרי הציגו הוא ישב לבדו בבית קפה ושאל את עצמו: "עד עכשיו הייתי שיילוק, מי אני מכאן והלאה?" ואז החליטו: אני צייר. הוא עזב בפתאומיות את הלהקה והתמסר לציור (אורנה ארדון, ראיון: 2010).

המיומנות שקנה לו כשחקן תשרת אותו בהמשך גם כמורה. תלמידיו זוכרים את הדרך הדרמטית, המלווה בשכנוע פנימי וביכולת משחק, שבה הציג את דבריו לפניהם. שונה בלום, שהייתה תלמידתו של ארדון בבית הספר העממי "מעלה" בירושלים, סיפרה כי הכירה את נון גוך דרך שיעוריו. היא הוסיפה שארדון סיפר על נון גוך ותיאר אותו בציורה כל כך מעוררת השראה, "שמש הרגשנו מי זה נון גוך זהה לא עוזב אותנו עד היום" (בלום, ראיון: 2010). נפתחי בזם זוכר הרצאה סוחפת שארקה שעיה וחזי ב"בצלאל", ובה סיפר ארדון על סזאן: על התהבותיות שלו ועל חיפוש הדרך, על הספקות ועל הניסיון לפצח את המודל שלפניו בראיה צורנית חדשה. מעט לפני מותו כתב לבנו פול במאמר "כעת אני מרגיש שהתקדמתי". בזם סיפר שהמלחים האלה גרמו לו לבכות. האופן שבו הציג ארדון את החיפוש המתמיד ואת הצעירות הגדולה של האמן, גרם לו להזיל דמעות של ממש. הוא הוסיף שוגם בפעמים הבאות ששמע זאת, בכיה, ומבטוי התלמידים כבר נשלחו אליו מראש כדי "لتפオス" אותו בדמותו. התיאור נשמע ממש כמו תגובה להציגת התארון משובחת, שבה הסיטואציה של בנייתו הייתה הדרמטי, מביאה את הצופים עד דמעות. אכן, בזם הגידר את ארדון כמורה–שחקן עם כריימה עצומה וניצוץ גאונות (נפתחי בזם, ראיון: 2010). נראה שהקשר בין ארדון המורה לבזם התלמיד היה מעבר לסיפור על אודוות סזאן. היה זה קשר בין בני שני דורות שונים, שהשתairoו אחריהם משפחה שלמה ועולם שחרב, ומצאו את עצם מתמודדים עם קרקע המציאות המקומית. נפתחי בזם מספר בראיון לעמנואל בר–קדמא על דמות האב שמצו בארדון המורה:

תמיד ידעתי שאיה צייר, גם בגיל ארבע עשרה וחצי, כאשר הגעתו ארצה שבועיים לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה... כאשר הגיעתי ל"בצלאל" הייתה בטריטוריה שלי. שרצתי שם וציירתי כל עוד היו השערים פתוחים. וארדון, דמות האב, שלא היה לי. הוא היה גם בגיל של הורי. אהבתו אותו פיזית, נפשית ורוחנית. הוא הדמות המוביילה לכל אורך שנות נעוריי. השפעה אינטלקטואלית ואמוציונאלית אדירה (עמנואל בר–קדמא, 1989).

סיפור החיפוש וההתמודדות הוא גם סיפור נועריו של ארדון. הסבל מול נוקשותו של האב, הבריחה, הבדידות, החיפוש וההתלבטות, ההכרה לדפק על דלתות ועל שערם ולחפש איזה אור"י קיבל ביטוי מלא בעבודותיו וגם בדרך ההוראה שלו שתביא לידי ביטוי את ספקנות הילדות וחיבוטי הנפש של הנעורים.

צף על פני גלי ההזכרות הסוערת אמן בעל לשון משלו, סולם גוננים מתנגנים, סמלים המרים על עולם פנימי גדוש קברי אשליות ושברי אמונה, אך גם עולם העורג לתיקונו, המחבר אידיאל להיאחז בו. התפקידו של ארדון היה גם התפקיד, יגנו הוא גם צערה של תבונה, הנרמז עדיף בתמונותיו על הנגלה, הנסתור רב מן הידע. וזאת משום שעצ–החיים נגידע תחתיו ברגע בו טעם מפרי ייסוריו של עז–הදעת (גמזו, 2006: 175).



ארדון, טיסת לילה, 1963

## אמנות, חברה וסוד

### שנות ה"באוהאָס" 1925-1921

היכן אני? ב"באוהאָז" איך הגעתني לכאן? אכן, איזה נס. "באוהאָז", עולם חדש מונה פתוות, בית חדש, שולחן חדש עם כיסאות. נעלם כל מה שהוא ישן ומואבק. תמונה חדשה, פסל חדש, ריקוד חדש ומוסיקה חדשה, ולא לאחרונה – אדם חדש. מכושפים, משיחלים אנו פנינים על חוט משי, למען האוונגרד, למען העולם החדש... "באוהאָז", "באוהאָז" – מוריינו, אמנינו: איטן, קלוי, קנדינסקי, פיניינגר, ועוד ועוד, ועוד –

מה אנחנו בידיהם? איטן, כגורו בודהיסטי, מחזיק אותנו כ מגילה, כ"מאקימונו" ביד, טובל בנו את מכחו ומחתים אותנו ב"זון" לתמיד. קנדינסקי? הוא מביט עליינו מלמעלה, ומודד אותנו בעיניו האפורות, הפיקחות. הוא מدد את העולמות הקטנים, ככל שהחצר לפנים בעץ... וקלוי, פול קלוי, בעל הזקנקן השחור, מסתכל בעיניו הסוד הגדולות שלו ונוטל כל אחד מאיינו לתוך ידו כנוצת ציפור קטנה ונידחת, שנשרה על הארץ החוטאת. כל האמנים יצרו עולמות... קלוי הוא סוד, וכזה יישאר לעד, אבל בinternים אותו העולם וחירש (ארדון, 1989, 15: 28).

בשנת 1921 החל ארדון את לימודיו ב"באוהאָס" בוויימאר. היה זה בית ספר לאמנות ולאומנות שנוסף ופעל בגרמניה בין שתי מלחמות עולם. ה"באוהאָס" התאפיין ברוח פתיחות וקדמה, תוך יצירת דרכי מחשבה ופעולה חדשות בתחום האמנות, הארכיטקטורה והאומניות וכן בתחום החינוך לאומנות. בית הספר נוסד בידי וולטר גרופויס בשנת 1919 ונסגר בידי הנאצים בשנת 1933. האווירה בו הייתה ליברלית וקוסמופוליטית, ולימדה בו קשת רחבה של מורים, שהברתו והגינו מקומות שונים והתמחו במדיוםים מגוונים: וולטר גרופויס המיסד, אדריכל גרמני; יהאנס איטן, צייר שווץרי; וסילי קנדינסקי, צייר ותיאורטיקן רוסי; פול קלוי, צייר שווץרי; לסלמו מוהולי-נגוג', צייר הונגרי; ליאול פיניינגר, צייר אמריקני; מרסל ברויר, אדריכל הונגרי ואוסקר שלמר, צייר ואיש תאטרון הונגרי (עמיישי-מייזל וורמן, 1981: 47-50). גרופויס ביקש להקים מודל חדש כסמל לעתיד המורכב מארכיטקטורה, פיסול וציור כיחידה אחת, תוך שבירת הגבולות בין אומנות והtagיות לעבר יצירת חברה חדשה. הצהרתו, המעלה את החינוך לפני היצירה היא אופיינית לרוח בית הספר: "אחריותו של ה'באוהאָס' היא לחנק אנשים ונשים להבין את העולם שבו הם חיים ולהמציא וליצור צורות המטמלות עליו זה" (שם, שם: 47).

בלימודיו ב"באוהאָס" בשנים 1921 עד 1925, ספג מרדכי ארדון ערכים אלה שהפכו לאבני יסוד בעיצוב דרכו בתור אמן-מורה בהמשך הדרך. אפתח בהשכעות הגישה הכללית ואעבור להשכעות של מורים ספציפיים. תכנית הלימודים של ה"באוהאָס" מביאה לידי ביטוי את השאיפה ליצור תעروبת של חיים ואמנויות דרך לימוד אומנות שימושית ואמנות גבוהה גם יחד. מסלול הלימודים החל בקורס בן חצי שנה שבו עסק התלמיד בהירותם עם חומרם. התלמיד התנסה בעבודה עם חומרים שונים בסדנא, ובמקביל למד תאוריה בסיסית של הציור באמצעות עיון בעבודותיהם של אמנים העבר. מתוך הבנת החומרים והבנת הצורות, פיתח בסיס ליצירתו. בהמשך עבר התלמיד ללימוד בסדנאות השונות במשך שלוש שנים. כל סדנא מוקדה בהיכרות עם טבעו ועם תוכנותיו של חומר מסוים ובהם למשל: עץ, זכוכית ומתכת, תוך לימוד אצל שני מורים במקביל, אומן ואמן.

האומן אימן את התלמיד מן הבדיקה הטכנית-יצרנית והאמן פיתח את החשיבה העיצובית הייציריתית. גרופיוס טען להפלת המחסום שהסתנשא בין האומן לבין האמן ואמץ, למעשה, גישה שפותחה ברוסיה שלאחר מהפיכת אוקטובר 1917, מתוך כוונה לכונן בתים ספר לאמנות המתוולים לצורכי החברה. לנץ'רסקי, שעמד בראש המשרד לחינוך העם ברוסיה תבע: "את ביטול הקרייטוריונים המבוחנים בין פסל לבין טיח וסיד, ובין צייר לבין צייר שלטימי. העלת האומנות לדרגת האמנות... העשרה האומנות דרך עובודתו של האמן המציג" (ריינר, 200: 35). גרופיוס ביקש להוביל שינוי חברתי כאשר קרא בברלין: "לקבץ כאן באוהאוס ייחדי, מן הבידוד המופרך של האינדיבידואל, קהילה קטנה שתהווה גרעין לארגון חברתי חדש, הומאני וצודק יותר על בסיס רעיון של הרומוניה" (שם, שם: 41). המורים בסדנאות ה"באוהאוס" הדגישו את התנטסות בעבודת יד מסורתית לצד הזדמנות לשימוש במכונה ובעשייה לשם עיצוב אובייקטים שיישרתו את החברה. כך מומשה השαιפה החינוכית שהגדיר לעצמו ה"באוהאוס": שינוי פני החברה. המעצבים והאדרכלים כיונו את יצירתם לעבר תפיסה הומניסטית שלפיה האסתטי צומח מן הפונקציונלי, מצורכי האדם ומסביבתו (עמייש-מייזלינג וורמן, 1981: 52–63).

ארדון הביא את רוח ה"באוהאוס" כמעט מטענו ממשנתו כמורה. חשיבות החינוך לאמנות כדרך להבנת העולם, מעורבות ושאיפה לשינוי חברתי, שימשו לו השראה בכל מסגרות ההוראה שבבחן פעול: החל בכתבי ספר יסודיים שבהם צריך להנחיל תשתיית לתפיסה זו, דרך בית המדרש למורים שבו יש לפוקה את עיני מחנכי העתיד למשימה זו ועוד "בצלאל החדש" שבראשו עמד, בין השנים 1940–1952, שם יש להצמיח את האמנים החדשניים. "בצלאל החדש" נפתח בשנת 1935, תחת ניהול יוסף בודקו, לאחר שש שנים שבחן המוסד היה סגור ("בצלאל" של שץ נסגר בשנת 1929 עקב בעיות אידיאולוגיות וכספיות). בודקו, יחד עם אמנים נוספים, רובם בני העליה הגרמנית שהתקבצה בירושלים בתחילת שנות השלושים של המאה ה-20, ביקש להניח נדבך חדש ולהביא בשורה רעננה של יצירה המתחזגת במציאות הארץ ובצורכי החברה. על בסיס זה תיאר גدعון עפרת את "בצלאל החדש" כמעין "באוהאוס ציוני" (עפרת, 2006: 94). בשנת 1940 נפטר יוסף בודקו, ומרדיyi ארדון התמנה לנהל את "בצלאל" במקומו. האידיאולוגיה של המוסד כראש חץ חברתי, קיבלה תנופה. בשנת 1942 כתב מרדכי ארדון

תזכיר לחבריו הוועד המפקח של "בצלאל החדש" ובו סקר את מצב המוסד והצahir על חזונו:

...מתכוון בית-ספרנו להפעיל את הצעירים המוכשרים שבעמנו לפעולה קונסטרוקטיבית בארץ. בנידון זה יש למנוע את בית-ספרנו עם המוסדות המודרניים ביותר באירופה, שהכינו בעיקרון הנ"ל וקשרו אמניות ואומנות, כדי לא להקים דור של אמנים הבלתיים על בלימה. שתי המגמות, אמניות ואומנות, שבית-ספר מטרפת שם לפניו, שניים הן, שהן אחחות: אחחות תומכת בחברותה ומחיה אותה. המעשה: תוכנית בית-ספר מצורפת ללימודים יסודיים ולימודים מקצועיים. ציור ופיסול: שני המקצועות האלה משמשים יסוד לכל חניכינו ופתחים בהם את החוש לצורה, הדרוש לכל אמן ואמן... הידיעה המעמיקה ברישום וציור המכוננת לעיצוב דמות, הרחבת האופק על ידי לימוד תולדות האמנות, ועל הכל – ההסתכלות בטבע הארץ, יושביה וגוניה הן ערובה שאמן כזה יוכל להביע את האופייני שבארצנו וביצירותיו האמנויות. הוא לא יהיה תלוש מהארץ... הכשרתו מורים לציור ולמלאה: רק לפניי חדש ימים התחלו בהכשרה זו ולעתה עתה רק בנסיבות שיעורים לתקופה קצרה בשביל משתלמים... ברור שמידת התורבות של העם נקבעת בשיעור קומתו של המורה העממי. אך את מקומו של מורה אחד, המורה לציור ולמלאה, החלו להכיר רק בזמן האחרון... בכל העולם כולם התחלו כבר מזמן לראות במורה לציור ולמלאה את האדם המקנה ליד את האחרון... כל העולם יכול התחילה לעזובה ויצירה, שהיא תנאי מוקדם לפיתוח עצמאותו של יכולת היצירה העצמית, המעצב את רוחו של הילד לעזובה ויצירה, שהיא תנאי מוקדם לפיתוח עצמאותו של האדם והתחממותו במלאה בהתבגרותו. סיכום: ... על אף הזמנים הטרופים מלאה בית-ספרנו את תעודתו לטובת הארץ, וחשיבותו עוד תגדל בהרבה לאחר המלחמה, כישיש משקלט לכל הצעירים בעלי הכישרונות אשר יישארו לנו לפיליטה לאחר חורבן העולם המתהוו" (טרטקובר, עפרת, 2006: 43–69).

מהצחירותיו ומעשיו של ארדון אפשר להבחין שהוא מיישם את רוח ה"באוהאוס" במישורים אחדים: קיום זיקה מובהקת בין אמנות לבין חברה, האמנות מכונת עצמה לצורכי החברה ומשנה את פניה, הקשר המהותי בין אמנות בין אומנות, מיזוג בין האסתטי לבין הפונקציוני, הברית בין אמן לבין מכונה והענקת חשיבות מקבילה לעבודת יד ולמכונה. ברוח זו נפתחו ב"בצלאל" בשנת 1945 מגמות חדשות של עיצוב תעשייתי, תורת החומרים, עבודות אמייל וצילום. עם זאת, התקיים מתח בין מסורת ה"באוהאוס" לבין "בצלאל החדש". עיקרו היה המתח שבין הרוח האוניברסלית של תרבויות מודרניתות בין-לאומיות מן ה"באוהאוס" מול צו השעה לעיצוב ביוטי מקומי ב"בצלאל החדש", שאותו אפשר להבין על רקע ההיסטוריה של מלחמת העולם השנייה והמאבק על הקמת המדינה.

בתוך אמן המחויב חברתי גישה ארדון באה לידי ביטוי במישורים נוספים. בשנת 1947 הוא שלח תלמידים מ"בצלאל" (בינם נפתלי בזם) להורות אמנות במחנות ההסגר בקרפיסין (על כך ראו בהרבה אצל בר אור, 2008). בשנת 1948 אירח ארדון את תלמידי האוניברסיטה העברית בבניין "בצלאל", לאחר שמתהם הור הצלופים נסגר. לאחר המלחמה, הציע לייצר במחולקה למלאת מתכת, פרוטזות ומכשירים רפואיים ולהעסיק חיילים נכדים ב"בצלאל" (טרטקובר, עפרת, 2006: 130–165). בקבות מלחמת השחרור נפלו חמשה מתלמידי "בצלאל", ואביגדור אוריכא, בוגר משנת 1947 נפצע קשה. ארדון היטלטל קשות עקב האירועים והגיב אליהם בציור, בכתביה ובעשייה.

בתקופה זו נפתח הוויוכוח הגדול שלו עם תנועת "אופקים חדשים". תנועה זו נוסדה בשנת 1948 ונשאה מסר של אמנות טהורה ואוניברסלית, המתעללה מעבר לתוכנים המקומיים. הוויוכוח העקרוני בין המקומי לבין האוניברסלי מתקיים בשדה האמנות הישראלית מראשיתה ועד ימינו אלה (דירקטורי, 2009: 9). למרות הרוח האוניברסלית המודרניתית שעלה ברכיה התהנך ב"באוהאוס", נדחף ארדון להגביל למציאות הקיומית החדשה בכאב ובשכול שאחרי מלחמת העצמאות, לזרען מן השואה, לישורי הפליטים והעולים. בכל אלה ארדון מצא את עצמו: נפילת תלמידיו, משפחתו שנספה וחורבן עיר ילדותו. הוא הגיב לאירועים בציוריו. כבר בשנת 1941 ציר את "הפצוע", דיווקן עצמי עם זרוע שבורה, כדי שחש את השבר המתרחש באירופה. בשנת 1942 יצר עבודות בהקשר לسفינת המעלפים "סטרומה" שטבעה. בשנת 1947 ביטה, באמצעות הציור "שרה", את זעקה האם האבלה.

לאחר השתאות, יצר בשנים 1955–1956 את הטריפטיך הענק "לנופלים", המביא לידי ביטוי מחדש את כאב השcoal, בשנים 1958–1960 ציר את הטריפטיך הענק "miseה דורה", המציג בשפת סמליים את אירוני השואה. על כך אמר ארדון:

הגoral הביא אותי לכאן בתקופה שם, בעולם, לא רק בתיהם וחינוייהם של יהודים נהרסו, אלא אף היהודים עצם. שאלתי את עצמי "מי אני, מה אני". אמרתי לעצמי: מרדכי, عليك להזכיר סימן שהיה כאן. אם תיצור אמנות מופשטת בלבד, כמו כל הגויים, מה תרמת? הבעה עצמית? אז מה? عليك להעיד כי ראית, כי הייתה כאן, כאן עם המודע' הטרוגי (שורץ, 2003: 22).

אדם ברוך כתב כי התרבות הישראלית דחקה מקרבה את ארדון, שיצירותיו רוטטות היסטוריה וגoral, מתוך רצון להשתתק לחוג המודרניסטי, לאמנות "נכונה לעצמה", משוחררת משליחות יהודית, לאומית והיסטורית. ברוך כינה זאת "תרבות טיפשה ווויורת למחצה", לא משומש שקיבלה את הצעת המופשט של זריצקי, אלא משומש שקיבלה רק אותה. כאשר ארדון הציע את האמנות בתור אמרצעי להבנת תהליכי חברתיים והיסטוריים, התרבות הישראלית הדפה אותו עד שהגלה עצמו לפראי למשך שנים ארוכות (ברוך, 1992, 2003). נפתלי בזם אמר בשנת 1989: "אנשי 'אופקים חדשים' רדפו אותו... הוא הסתלק מהארץ. מאז הוא יושב בפריז ועובד קריירה

בין-לאומית גדולה כזיר. לטעמי, איבדנו מורה גדול" (בר-קדמא, 1989: 40). ארדון שאב מן ה"באוהאוס" גם את הרוח המודרניסטית של ערכי אמנויות טהורה וגם את רוח המעוורבות החברתית. כאשר נקרא להכריע על פי מצפונו ואישיותו, בחר בנתיב המעוורבות שבא לידי ביטוי כאמור, גם ביצירתו האמנותית וגם בדרך ההוראה שלו ובמסרו לתלמידיו. על קיר הספרייה הלאומית לצד ויטרין "חzon ישעיהו" של ארדון מצוי הטקסט הזה:

במשך אלפי שנים רועמת ירושלים נגד אתהנה. אתהנה הקורנת, האפולונית, הדינונית. אני כל כך מתפעל מאתהנה! מאטיס, אלקי זוהר, מתהלך שם. בדיו שופעים אромה ים-תיכונית מתוקה... ירושלים המופלאה. תמיד היא מפקדת עליו: 'עשה! לא תעשה!' נקר שחור היא מקישה על קליפתן, אתה, אתה, אתה. אתה והיתום, אתה והאלמנה, אתה והעובד, אתה והמדוכא. לעולם אין לך בלבד (ארדון, קטע ממכתב לסנדברג, 1960, טקסט קיר, הספרייה הלאומית, גבעת רם).

מעבר להשפעה של רוח ה"באוהאוס" הכללית בולטת אצל ארדון השפעה כמה "מורים לדרך": וסילי קנדינסקי, יהאנס איטן ופול קלוי.



ארדון, נrk הזמן, 1963



קנדינסקי, מרכז אחד, 1924



ויסלי קנדינסקי

### ויסלי קנדינסקי – הcores והרוח

קנדינסקי ראה באמן נביא הניצב בפסגת החברה, בקודוקודו של משולש אשר בסיסו נמצא ההמון השואף למעלה וזקוק למוביל המשמן לו את הדרך הרוחנית. קנדינסקי ניזון בעיקר מהתאosophיה, אך גם מכתבי הפילוסוף הגרמני ניטה, שניבא את חורבנה של התרבות המערבית המנוונת, וגאולה באמצעות "האדם העליון", ומנגד מהגות נוצרית (עמיישי-מייזלש, 1981: יח' 8–16).

בתוך צייר, קנדינסקי פיתח וחשף את המופשט כהצעה לאמנויות נשגבת אשר יוצרת ביתוי צלול ללא דימוי או תואר קונקרטי, אלא באמצעות משקלים של צבע וצורה. הוא ניסח מודל מפורט לגבי הצבע, אשר עוסק בהשפעה פיזיולוגית ופסיכולוגית של צבעים ספציפיים, לצד משמעותם סימבוליות והיבטים מיסטיים שלהם. הוא פירט במסותיו את תוכנותיהם הארכיטיפיות של הצהוב, של הכחול ושל האדום, של הצבעים המשלימים יroke, כתום וסגול ויצר הבחנה בין לבן לבין שחור כשני צבעים בעלי משמעות סמלית של לידה ומיתה (בלס, 1984: 38–43). בספרו "על הרוחני באמנות", שנכתב בשנת 1912, ערך קנדינסקי מילון דקדוקי מפורט של

הכובעים והצורות. בספר זהطبع את המושג "ההכרחות הפנימית" שמשמעותה יצרת האמנות. הוא הבחן בשלושה אלמנטים המרכזיים אותן: היסוד האישי של האמן, יסוד הזמן והמקום ויסוד אמנות טהור ונצהרי. לדבריו, כאשר האמן יהיה מכובן אל ההכרח הפנימי שלו, אז יוכל ה挫פה לחווות מהות זו, גם אם היצירה תהיה מופשطة (קנדינסקי, 1972: 61–65). ההשקפה הרוחנית של קנדינסקי אכן ספוגה באישיותו של ארדון כאמן ואמורה. יתר על כן, ראיית האמן כנביא וכשליח בעל תפקיד, ניכרת בהתנהלותו. יהודה בקון, תלמידו ב"בצלאל" ומכוראה. מציין שמרורים שונים מתקופת לימודיו, ובهم שטיינרhardt ואשהיים, זכורים לו באנוושיותם, אך ארדון התבבלט כאיש רוח וחזון בדרגת נדירה; הוא היה איש של השראה. "הוא יכול היה לתת לי משחו בשעתים שלא יכולתי לקבל ממורה אחר ממשך שנים" (יהודה בקון, ראיון: 2011).

"ההכרח הפנימי", השזורabisוד האישי והתקופתי, בא לידי ביטוי, כאשר יהודה בקון – שהגיע ל"בצלאל" בגיל ששי עשרה וחצי צעיר בא בימים, ניצול טרזינשטיאט, אוושוועז ומאותהוזן – הראה לארדון רישומים פראיים שביטאו סיווטים מן המלחנות, שיצר לצד התרגילים שקיבל ממורי "בצלאל", ארדון אמר לו: "אתה מוכחה להמשיך בדרך זו. תעשה תרגילי "בצלאל", אך אל תזניח את הדבר האישי שלך" (שם, שם).

חמש-עשרה שנים מאוחר יותר, רישומים סעורים אלה יהיו חלק מהעדות שמסר בקון במשפט אייכמן. בראיה מאוחרת אומר בקון:

שאלו אותו אחרי משפט אייכמן אם יש לזה ערך לסבול כל כך הרבה... סבל יכול גם לטהר או להביא את האדם לראות ולגלות פרספקטיביות אחרות. אני טוען שאמנות גדולה היא רק פותחת לנו עוד פרספקטיביה לאותו דבר. אני מאמין ב"גילוי" דבר מה שאדם רואה ומודיע... מה עשו צייר גדול? פרספקטיביה חדשה לאותו גילוי (ז'נו, 2009).

ארדון נהג ליחס את עקרון "ההכרח הפנימי", גםabisוד האמנות הטהור, במובן שייצירת אמנות יכולה להתmesh רק בחזות אחת ויחידה, במלול מרכיבים חד פעמיים: הצעע, הצורה והקומפוזיציה. בסטודיו, נהג ארדון להזכיר את הצבעים בעצמו בתהיליך ממושך, כדי להגיע לדיקוק מקסימלי. לעיתים היה בודק את הקומפוזיציה באמצעות פיסות נייר צבעוניות שהיה מזיז מקום לתהיליך של ניסוי וטעייה. בהוראה, סיפרה אורה ארדון, נהג להראות לתלמידיו רפרודוקציה "טבע דומם" של סزان עם צלחת המצירות באלבסטון. הוא יצר צלחת נוספת ממגרות נייר, העביר אותה למקום על פני הקומפוזיציה, והראה לתלמידים כיצד אין מקום אפשרי אחר (אורה ארדון, ראיון, 2010).

נפתלי בזם תיאר שיעור של ארדון שעסוק ב"గנטיקה" של פיקסו. על גבי רפרודוקציה, בחן ארדון פריט אחר פריט בציור, והתעמק ב"הכרח הפנימי" שלו. לא רק המיקום, אלא גם בעיצוב של כל אובייקט. למשל, ביחס למונרה התלויה מלמעלה, ארדון הביא לכיתה נורת להט וגילה והשווה בינה לבין הנורה החד-פעמית שצייר פיקסו. נורה בצורה של עין, מעין ביטוי של השגחה, אשר קרנינים יוצאים ממנה כזעקה, כהתבוננות וככפלצות גם יחד. האם הייתה יכולה להיות מצוירת שם נורה אחרת? כך לגבי דמות השור ודמות האישה השוכבת – הקווים שעלו אף ידה שם גם קווי החצים שנגדו (בזם, ראיון, 2010). ביום, בסטודיו של נפתלי בזם, ממש מעל החלון, תלוי וריאציה על ה"גנטיקה" שרכש בפריז. יצירה אשר מזימן לתלמיד, לפני כשישים שנה, הפקה מוליך מסרים או קוד ושם איקונה של "הכרח פנימי", שעברה בירושה מהמורה לתלמידו.

### **ויהאנס איטן – הדן ואמני המופת מן העבר**

אייטן לימד את ארדון בקורס המכין בן חצי השנה בראשית דרכו ב"באוהוס". לפי השקפת אייטן, שלימד לפניו כן בבתי ספר יסודיים בשוויץ, מטרת שעוריו הבסיס היא לשחרר את כושר היצירה של התלמיד. היכרות מקיפה עם



ארדון, נמר שואג, 1922



1918, דמות, איטן



יוהנס איטן

חומרם והבנתם, יאפשרו לתלמיד להגיע ליצירתיות ולא להישאר ב"חיקוי הטבע" (עמיishi-מייזלש, וורמן 1981: 54). במשך הקורס, ביקש מתלמידיו לשוכח את כל מה שידעו ולמדו, כדי להתחילה מבראשית ביצירה המבוססת על האינטינקט ועל הרגש. הוא דגל בשיטות מיסטיות מן המזרה, שהיו בעיניו חלופה לתובות המודוב השוקעת. כפרקтика, עסק בתרגילי נשימה, באורח חיים סגפני ובתזונה טבעונית (שטרנהל, 1992). בהתאם להשकפת הון הוא ביקש מתלמידיו לנסוט להיכנס לתוך רוח המודול שלפניהם. למשל, אם מדובר על נמר, עליהם להזדהות עם החיות הפרראית שלו, ואז לרשום אותו לבוגרפיה שלו, חמישים שנה לאחר מכן (Vishny, בארכוזות הברית ("מספר שואג", 1922) סיפר ארדון לבוגרפיה שלו, חמישים שנה לאחר מכן 17: 1975).

אלמנט נוסף ששימש תשתיית בדרכו הוראתו של איתן הוא העיון בעבודותיהם של רב-אמנים מה עבר כדי שיכלו התלמידים ללמידה את הצורה ולהשוו ביחס ההרמוני בין מקבצים שונים (עמיishi-מייזלש, וורמן 1981, יח' 4, 54). אפשר להתרשם שארדון הפנים ורכש ערכיים רבים מאיתן שלדבורי "החתמים אותנו בז ל תמיד" (ארדון, 1989: 15) לטובת האמנויות שלו ודרכי ההוראה גם יחד. כדי לצין כאן שבדרך כלל שומר למורה הראשון מקום מכריע בתחום העיצוב והחינכה. ארדון ישם בהוראותו את עקרון התבוננות באמני עבר. כל תלמידיו חוזרים ומציגים את האמנים שהתוודעו אליהם בדרך עמוקה באמצעות שיעורי ארדון. שושנה בלום הזירה כאמור כבר בספר היסודי הכיר לתלמידיו את נון גוך, ונוסף לזה ללח אוטם לבית הנכות "בצלאל", שם ראו יצירות מקור ועד היום זכור לה "היהודי הנוצחי" של הירשנברג (בלום, ראיון, 2010). יהודית ילין סיפה: "למזל' היה לי מורה דגול לאמנויות, מרדיי ארדון, הוא היה מורה ושחקן בلتוי רגיל, הוא היה מגלם את רمبرנדט ומהיה דמויות אחרות מהאמנות... למדנו אצלו לא רק על האמנויות העתיקות אלא ללא ספק הוא פתח לנו חלון לאמנות המודרנית" (ויזגן, 2004: 8). אליסיה ארבל סיפה שגם הרצאותיו מחוץ ל"בצלאל" היו מלאות מפה לפה; אנשים עמדו בטור לבניין האוניברסיטה ב"טרה סנטה" עד מעבר לרוחבו. הרצאות היו גdotsות בתוכן ורחבות ירעה, ובסוף נגה אומר: "נו כן, היום רק השחלנו את החוט במחט, את השטיח נטווה כבר בפעם הבאה" (ארבל, ראיון, 2011) נפתחי בזם אמר: "ממנו שמעתי על פיקטו, על קנדינסקי, על הסינים, היפנים, על מצרים העתיקות, על יוון, הוא נתן לי עולם ומלואו" (בר-קדמא, 1986: 63). בזם הסביר את הלימוד המעמיך על פי סיוזן. לא הייתה זו רק היכרות עם היצירות עצמן, אלא עם תהליכי החיפוש המעמיק של האמן כדרך להתוות את החיפוש של התלמידים. סיוזן, כאמור חקרן בلتוי נלהה – שביבס דרך חדשה ולכן נחשב לאבי הזרם המבני באמנות המודרנית – שאף "לחדרו למה שכנגד עינינו ולהתميد להתבטא באופן היגיוני ביותר האפשר" (סיוזן, מכתב, 1904). מנגד, ביתא מסcole: "אני יכול להגיד לאינטנסיביות הנפרשות לפני חושי, אין לי יותר עושר נפלא של צבעוניות המחייב את הטבע" (סיוזן, מכתב 1906) (בלס, 1984: 27).

את החיפוש המורכב והעיקש הזה ביקש ארדון להנחיל לתלמידיו. בזם תיאר את רצף השיעורים שבهم התלמידים התבקוו להתבונן לא במודל עצמו, שהוא הידע והמוכר, אלא בפגש שלו עם ממד הרקע, שהרי סזאן יצר קונספטציה של פיה יש לטפל ברקע ובובייקטים באמצעות דומים, מתוך מגמה לייצג ולא להעתיק (בזם, ראיון: 2010). לימוד האמנות אינם מתרחש כאן בבחינת ידע תולדות האמנות בלבד, אלא הוא בבחינת מסע עמוק של חניכה אישיותית ואמנותית.

האלמנט המהותי הנוסף שמספר ארדון מציין הוא ה"טבילה ברוח הזן" אשר מכוonta את האמן להתאחד עם המוטיב המצויר ולמצוא את הכלל בתוך גרעינו. האמן גרשון קניספל סיפר כיצד הביא ארדון ابن ירושלמית לאחד השיעורים ודרש מהתלמידים לעצב נוף ירושלמי שהابן במרכזה (עפרת, 2006: 117). האבן הירושלמית אמורה לייצג כאן יסוד אשר מגערינו יצמיח הנוף. כדי להגיע לייצירה כזו, צריך התלמיד לפתח הזדחות שהיא מעבר להתבוננות הטבע. החיפוש הוא אחר מהות שמנה אפשר יהיה לפתח צורה. אורה ארדון סיפרה שבאותה מנסיועתו הביא ابن מהנגב ואמר שהוא לא צריך לחזור למקום כדי לציר אותו. ابن זו טמון הנגב (אורה ארדון, ראיון, 2010). גם כאן משתקף האמן המשאל מטעם הסטודיו אל הכיתה, ואולי גם בהיזון חזר, מן הכיתה אל הסטודיו. יהודה בקון סיפר על כך שארדון שאל "איך לאונרדו למד לציר סוסים?" וענה: "קודם הוא רשם אין-סוף רישומים מן הטבע אבל אחר כך הדימי היה בתוכו, אם תתאמנו הרבה תמצאו את הסוס גם בטיפורות הגשם הניקות על גבי חלון זכוכית. וכייד בוטיצ'לי ציר את המdonות הפוטות שלו? אחרי שהרבה להתאמן רק על הקיר בוץ ובכתם הזה מצא אותן. הישרות בטבע החיצוני מפירה לדמיון, אתה צריך להפנים את הדימי ואחר כך להוציאו אותו באחת." (בקון, ראיון, 2011). ארדון גולל את הגישה הזנית של הטמעות האמן במודל שלו בעוצמה רבתה במלחמת השחרור. קודם לכן כתוב עזריו למורו מן המשלט, כאשר היה מוחופר באדמה ושאל במעלה החמשה במלחמת השחרור. הוא הקדים את המסעה זו לתלמידו, עזריו מריאמצשיק, שנפל בפיו ימי הביניים, שהעלו על אדמתם קתדרלות, אמני המאה ה-19 שקידשו את "הטבע", אימפרסיוניסטים שביקשו לתאר נוף כפיטו, שטופ אור, לצוד את הרגעי והחולף והאדמה הייתה בעברם כלי משחק. שני שבילים עומדים כיום בפני האמן הישראלי. ירושלים או אותן, חזון "אחרית הימים" ספוג בכל סלע, מול אפרודיטה, השרויה בכלabin. עבר מול הווה, ייעוד מול הויה של עכשו ולמן המקומי העומד על פרשת הדרכים הוא אומר: "בצירו את אדמת ירושלים כאדמת יומו הוא, נשנה גם הצייר והפך הוא עצמו, לאט לאט להיות 'אדמה'" (ארדון, 1949: 397).

אם כך, ארדון נטל מiatric את השיעור הבסיסי לפיו "על הלב והיד להיות לאחד" בהתאם לאסתטיקה הסנסקריתית, המכוננת להזדהות של האמן עם המודל ועשויות ספונטניות הנובעת מהארה פתאומית (שווץ, 2003: 16).

### **פול קלוי – נגלה ונסתור**

בעבור ארדון, היה פול קלוי מורה משפיע מימי ה"באוהאוס" ונוסף על זה, ארדון זכה להתגורר בקרבו – קלוי התגורר בקומת הקרקע וארדון חי בעליית הגג (אורה ארדון, ראיון, 2010). במאמר "האמן והאדמה" מפנה ארדון



ארדון, ציפורר ליד קיר צהוב, 1957



קללי, ציפורים וחיצים, 1919



פול קללי

את האמן אל החוויה הראשונית, הטהורה והילדית: יניח נא האמן את אוגודלו על כל חרץ, על כל סדק ובקע, יניח נא אותו על פי האדמה, כמו בילדותו, ברגע שהורה באצבעו בתמימות: הנה, הנה פרח! הנה – עז! הנה – גשם! כי מה טיבו של האמן אם לא טיבו של הילד? תהינה, אפוא, הליכותיו באמנות כהilities הילד בתמימותו (ארדון, 1949: 396).

ההיבט הילדי מאפיין את אמונו של פול קללי. נהירתו אחר הצורה הבראשיתית נובעת מהשפעות פרימיביטיסטיות שניכחו בתחילת המאה ה-20. גם מלחמת העולם הראשונה, שבה נהרגו שני חברי הציירים, אוגוסט מקה ופרנץ מארק, הוסיפה את חלקה להתרחשויות מציאות בוגרת, כפי שכותב בשנת 1915: "אתה עוזב את העולם הזה וחוזה את הקויים אל עולם שמעבר, שיש בו אמרת 'הן' מוחלתת... ככל שהעולם מחריד יותר (ככימיינו אנו) כן אמונותנו מופשטת יותר" (פארטש, 1999: 15).

ילדות מסימנת שירותה את מרדכי ארדון, דוקא כאשר העז לגעת בנושא הצורב ביותר בעבורו, השואה. בציור "ציפורר ליד קיר צהוב" משנת 1957, ציפור מרוטה מוטלת ליד קיר צהוב ועליו, בשרבוט ילדי ישנים סולם ורכבת פולטת עשן נושא על פסים. רק בשנת 1962 הוא ציר את "רכבת הספרים" המתיחסת לשואה ישירות. בטור מורה, ניסה ארדון לכונן את תלמידיו לקשר טבוי עם עולם הדמיון הפנימי שלהם. כאשר ארגן בשנת 1942 קורס הכרה ב"בצלאל" לאמני הקיבוץ הארץ, היו נושאי הלימוד, בין היתר, "הבנייה שפטו האינדיבידואלית של הילד" ו"הכרת פסיותו האמנויות של הילד". ארדון טען כי "רק במורה האשם, אם אין הוא שומע את שפת היוצר שבילד, יש לשמור על דמיונו העשיר מיימי ילדותו" (שטיינhardt, 2009: 41). שוננה בלום זוכרת תרגיל שנutan ארדון בכיתה: לציר היה דמיונית, ציור אשר היה שומר עמה עד לאחרונה (בלום, ראיון 2010). כמורה ב"באוהאוס", ניסה פול קללי לעודד את היסוד הספונטני אצל הסטודנטים, את מרחב החשיבה והדמיון ואף שיתף אותם בתהליך היצירה שלו, כאשר היה מביא לשועורים את ציוריו האחראונים ומבקש מתלמידיו להתבונן ולנסות לבנותם בשם הולם (נפתלי בום, ראיון 2010). במקרה, הייתה לו גם משנה פדגוגית סדרורה בנושא היצירה המודנית ומרכזיביה, כגון, ניתוח עקבי ופרטני של תנועות קווים בחול והמשמעות הסימבולית שלהם. בדרך כלל הוא הוסיף לניטוח הפורמלייטי נדבן רוחני גבוה יותר. למשל, בסקיצה פדגוגית על אודוט סימן החץ, כתב קללי לצד הרטוטים הגראפים "היו חצים בעלי כנפיים שפניהם אל ההגשה והיעד". "המחשבה היא המתווך בין האדמה לבין העולם. ככל שטוווח השגתו של האדם נרחב יותר, כן מכאייב יותר קוצר ידו הטרגי" (עמייש-מייזל וורמן, 1981: 78).

אכן, מרדכי ארדון מיחס לפול קללי את השיעור העמוק ביותר שקיבל על אודוט הסמיי מן העין: "את הרושם הגדול ביותר הותיר בי קללי, משומם שהוא היה מסור באמת למסורת, לנצרה, יותר מKennedy הצלול". השאיפה הגדולה שנוצרה בהשתראתו היא "להפוך את הבלתי נראה לנראה" (שורץ, 2003: 16).

אותו ממד נסתר ורוחני שאופף כהילה את יצירת קלוי מתקיים גם ביצירתו של מרדכי ארדון. הסוד שרוי כבר ברוב הצבעים הקורנים וממשיך לעבר הדימויים והקומפוזיציה. ליסוד זה אפשר לקשור את ניצוצות החסידות ששרדו אצל ארדון מן הילדות ואת ההתחברות המאוחרת יותר שלו אל עולם הסמלים הקבלי של ה"זוהר". מול מפרש יצירתו וגם מול תלמידיו, טען ארדון שמכיוון שהציירה צופנת סוד, אין היא יכולה להתפרש כסיפור מלול. עצמות היצירה ביחס לעולם הטקסט והמלחים היה יסוד חזק בהשקבת עולמו של ארדון כאמן וכמורה. לדבריו "ציורים הם יצורים מופנים הסולדים מפטפוטים ונמלטים כיוונים מבוהלות כל אימת שמילים מגיחות" (שורץ, 2003: 18). הסתירה לכארה שבין גישתו זו לבין השימוש הרב שעשה במילים, מאפיינת את הדואליות באישיותו של ארדון כפי שעלה גם בעת בחינת נושא האמנות ה"מגיסט" מול האמנות ה"טהור" ואפיינה גם את אורח חייו.

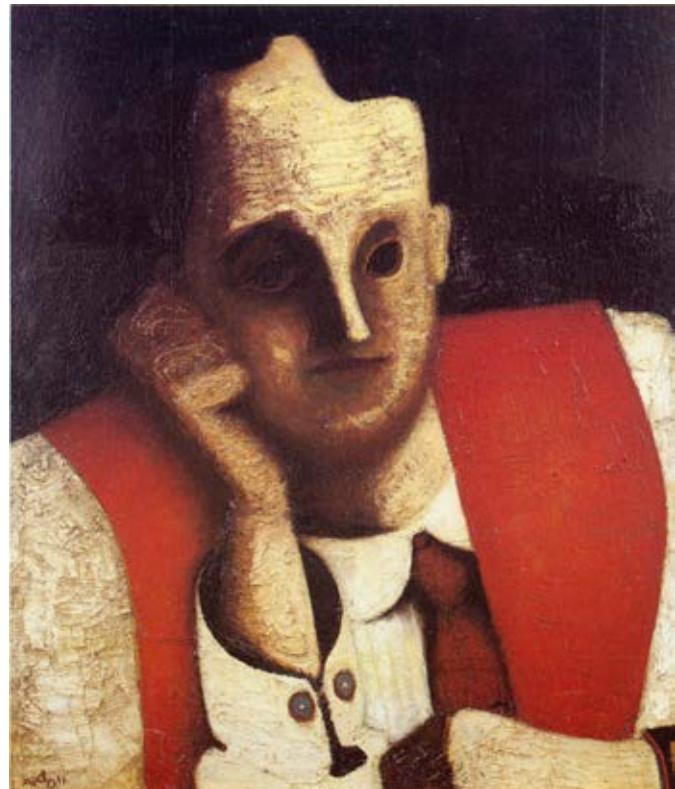
האם משתקפת ביצירתו של ארדון תקופתנו? לא כל ספק. אלא שאין היא משתקפת בהן כבבואה פשיטנית, כי אם כבבאות ראי כسوف, כדמות המשתקפת במי אגם, שהושלכה בהם אבן וערבלה שלותם, והעלתה את רטט הגלים מעל לדיקון ולנוף כאחד. זהו רפלקס של הצייר והמציר גם יחד (גמזו, 2006: 175).

## סוציאליזם, צבע והוראה

1933-1926

ומה עם הדלק שלילי? כן, לפנים הייתה מספיקה טבלת עץ קטנה עם חור בשביל הבוהן. טבלת צבעים פשוטה, עגולה או מרובעת. לכל אחד מהצבעים היה מקום עלייה. את טבלת הצבעים העלו על הבוהן – 'וחרי את מקודשת לי' – התחתנו עמה. ל תמיד נהיה צמודים ייחדי... יש חור בטבלת הצבעים. אתה מסתכל דרכו וראה פתאום עצמן, את עברך, ואימה נופלת עליו. מסוכן להבטח אחורה. אתה עלול לiphפּן, חלילה לניציב מלך. אל תסתכל אחורה. העבר אוּרבּ לך ממחבאו. הסכנה אוּרבּת לך. אבל אולי הדבר נכון? כשאתה פוגש את העבר מאחוריך, אתה הולך ביתר קלות (ארדון, 1989: 20-23).

בשנת 1926 עזב ארדון את ה"באוהאוס", שנמצא באותה תקופה בדסאו, וחזר לברלין עם אשתו מרימ. הוא ביקר באינטנסיביות במוזיאונים והתעמק ביצירותיהם של זזאן, טינטורטו, טיציאן ורמברנדט. הוא החליט שהגייה העת למדוד את סודות הצבע של האקדמיה "קונץ", כדי ללמוד טכניקות צבע אצל הצייר מקס דורנر, שנחשב בעל הסמכות העליונה של זמנו בנושא זה (Vishny, 1975: 19-20).



ארדון, איש נשען על מרפקו, 1930

לאמנות תעומלה של האידיאולוגיה המרקסיסטית ועסק ביצירת כרזות ופוטו-מונטז'ים לקידום תנועת הפעלים (שורץ, 2003: 11).

בשנת 1930 יהאנס אייטן, מורהו לשעבר של ארדון ב"באוהאוס", הזמין אותו למד בבית הספר שייסד בברלין. ארדון לימד שם ציור במשך שלוש שנים עד שבסנת 1933, גבר הלחץ האנטישמי והוא נאלץ לצעת מגרמניה (Vishny, 1975: 21–23). אותן שנים – שבנה התמחה ארדון בצלע, התחליל את דרכו כמורה, בנה את משפטו (ובכלל זה לידת מיכאל בשנת 1928) והיה מעורב פוליטית – הן תשתיית נוספת לגישתו החינוכית-אמנותית. שנות ההוראה שלו בבית הספר של אייטן סייעו לגיבוש משנתו כמורה. בבוואו לארץ בחר להצטרף לקיבוץ קריית ענבים ועובד ככורן. המשועה על המורה בעל השם הגיעה לאביבו יlin, שהיא המפקח הכללי על החינוך. הוא פנה לארדון בבקשת תרומות מניסיונו ולמד אמנות ואמר לו: "אם בעקבות חשקה נפשך תהיה מורה" (אורה ארדון, ראיון: 2010). כך הגיע ארדון לירושלים והתחליל למד בתשי ספר שונים ובסימן למורים בבית הכרם. בהמשך, המעורבות הסוציאליסטית תמיר עצמה למעורבות חברתית ולהבטעת המסר הזה אצל תלמידיו. גדרון עפרת ציין במאמרו "הדיאלקטיות של שנות ה-50", כי משנתו החינוכית של ארדון הדוגלת במעורבות חברתית באהה לידי ביטוי בnockות בולטת של תלמידיו, בוגרי "בצלאל החדש" (ובהם נפתחי בזם, גרשון קניספל ומשה גת) בмагמה החברתית בעשור הראשון להקמת המדינה, כמו שהיו קשובים ומחוויבים באמנותם למצוקות החברתיות של זמנם (עפרת, 2008: 20).

הגישה הסוציאליסטית תבוא לידי ביטוי גם בהתחשבות גדולה בתלמידים מוכשרים אך חסרי יכולת, שאוטם פטר ארדון משכר הלימוד. פנחס שדה סיפר על כך בספרו "חחים כמשל". הוא תיאר כיצד הגיע לעיר ירושלים כדי להיות צייר ובודבום התיעצ'ב "אחווז חרדת קודש" בשער "בצלאל", נכנס לחדרו של המנהל "איש קצר קומה עם פנים נבונות". אחרי שהראה את רישומיו וסיפר על התקציב הדל שאיתו הגיע, אמר המנהל: "ראאה, אני אוטר לך לגמרי על שכר הלימוד, אבל, ככל אופן ת策רך להוציא כמה לירות – חמש או שש – על צבעים ומכתולים וכדומה". באותו יום נפלה החלטה של פנחס שדה לפנות אל הכתיבה, אשר דורשת רק עט ונייר. ההחלטה זו הייתה גורלית בשבייל, ומazel לא ראתה עוד דרך לסגת ממנה" (שדה, 1968: 94–95). אורה ארדון סיפרה: אפילו כשהיה עני בעצמו השתדל לעזור אחרים. כשותפה למנהל בית הספר לאמנות בצלאל ב-1940, הוא היה כמעט חסר כל. על אף זאת, החליט לקחת לעצמו רק שני שלישים משכרו ולהעביר את השלישי הנותר לאלמנת קודמו בתפקיד (שורץ, 2003: 58).

העמקה בצבע היא מתודה חשובה נוספת שנרכשה בתקופת לימודיו אצל דורנר. ארדון נהג להזכיר את הצבעים בעצמו במשך כל שנות יצירתו, כדי להציג לאיכות הרצואה לו:

אני מטפל בצבעים שלי, משומם שאם הצבעים הם מאוד שטוחים, אין בהם סוד בעבור... ההבדל בין הצבעים שהציירים משתמשים בהם כולם בין אלו של המיסטרים בעבר נועז בכך שצבעי המיסטרים היו עמוקים, הם רצוי את האור בתחום התמונה ולא על פני השטח (שם, שם: 15).

ארדון, נראה, לא נהג למד את טכניקת הצבע של ה"אולד מאסטרים" שלמד אצל דורנר, אבל הרצינאים והעקשניים מבין תלמידיו הצלicho לקבל הדגמה חייה של התהילה, כפי שמספר יהודה בקון, השומר עד היום את פנקס הרצפטים ואת ספרו של דורנר. הוא מוסיף כי הקדמה בספר של דורנר במהדורה הגרמנית המקורית נכתבת בידי היטלר. גם דורנר עצמו נודע בדעותיו האנטיישניות וארדון סיפר לבkon כי כאשר למד אצלו ועסק

בכתישת פיגמנטים, הוא קרא לשוליה שלו: "בוא היינץ, תראה לי היהודי איך כותשים צבע" (בקון, ראיון: 2011). סיפור מצמרר שכזה חלק ארדון עם תלמידו, בד בבד עם הוראת האמנות מצד הטכnika ומצד הרוח. בקון עצמו היה למורה ב"בצלאל". כשנשאל מה לקח מארדון המורה להוראותו שלו ענה:

קודם כל לחת בסיס טכני, שייהיו בעלי מקצוע מעולים, יסודות של רישום, פרופורציות, קומפוזיציה, קו, כתם. ואחר כך, מה יעשו עם זה? זה כבר באחריותם. יש מלאכה ויש אמןות שהיא חсад מלמעלה. אני מיזגתי לתוך ההוראה שלי השפעה גדולה של בובר. הלכתי לשמעו הרצאות שלו ב"טרה סנטה" ולמדתי את היחס בין "אני ואתה", הסטת הרצון ממנה לעבר התלמיד עצמו, להיות העוזר, המיליד. שיעור גדול לקחתי מהוגו ברגמן, שהיה הרקטור של האוניברסיטה העברית ואימץ אותו עם בואי הארץ כאב, אצלו רأיתי יחס אנושי מופלא לכל אדם, אליו הקtan ואל אחרים. גם לי כמורה היה חשוב היחס האנושי אל כל אחד מתלמידי (שם, שם).

על שולחן הכתיבה בסטודיו של בקון מוצמדות ללוח תמונותיהם של הוגו ברגמן, בובר וגרשון שלום. על הקיר ממול תלוי שעון, מפתח ושתתי פרודוקציות של רمبرנדט, שהן עוד תזכורת לrhoוחו של ארדון בחלל. על פן הציור, ניצב ציור בראשיתו, כתמים איחדים, בעיקר בצבעי יסוד, מפוזרים על פני המצע, קווים זורמים במקחולibus בשגוני חום אוקר, פיסות נייר בחיתוך גאומטרי מודבקות כבסיס לקומפוזיציה. לפטע נראה שהמורה ארדון יצא ברגע זה מהסטודיו או שהוא עומד להיכנס אליו לשיעור המתמשך על אודוט קומפוזיציה, קו וכחם, צבע ו"הכרחה פנימית". במאמר "חינוך לאמנות כיצד?" שכתב ארדון בשנת 1951 הוא שטה את תפיסתו החינוכית. ראשית, על פי מיטב גישתו הדואלית טען שלא מדובר בדרך אחת בלבד. אולם, אפשר לאפיין את החינוך לאמנות בעבר כיצירת אספקלהה לטבע, דליה מן החוץ. שוב ושוב עסקו האמנים בחיקוי הטבע, עד שרצו המוזות לנוקם את נקמת היוצר האמיתי וארבו לציר באמצע המאה ה-19 עם המצלמה. מאותו רגע הובילו שתפקידו של האמן הוא אחר: הטבע ישמש לו קרש קפיצה בלבד אל הטבע שברוחו, במוחו ובנפשו. ארדון הסתמכ על שרל בולדל שטען לכוחו של הדמיון היוצר אשר פועל באמצעות אנליזה וסינטזה, למימוש היצירה האמנותית. בהנחהית המציגות הפנימית של האמן, צורה מולידה צורה וטון מولיד טון עד אשר מגיעים למוגמר אשר אין בו מקרים, והכול בא על מקומו. מכאן הסיק שיש לחול בחינוך את פיתוח הדמיון היוצר ולתת לו כלים איחדים לכך (ארדון, 1951: 106–108). רעיונות אלה מתקשרים היטב לרוח הпедוגוגיה החדשה שנפוצה בגרמניה כבר בשלהי המאה ה-19.

במאמרה "תרומת ה'יקים'" בהעברת גישה חדשה להוראת האמנות בבתי ספר בארץ" סקרה מריה שטיינהרדרט את צמיחה גישת ה"דפורם פדגוגיק", אשר שורשיה נעווצים ב"ביקורת התרבות" של פרידריך ניטשה, בפסיכולוגיה הילד של ויליאם פררייר ובהשפעת תנועות הנוער (שטיינהרדרט, 2009: 35). לפי הגישה זו נמתהה ביקורת על בית הספר היישן, המעיד במרכזו את הידע של המורה הסמכותי ומוצע תחליף בדמות המורה כמחנך, תומך למידה וקרוב לילד. נקודת הacobד עוברת מן המורה אל התלמיד, מן המוכשרים אל כלל הלומדים ומן החוץ אל הפנים.

על רקע הקמת בתי ספר בגרמניה בגין זה, הבשילו רעיונות חדשים גם בתחום החינוך לאמנות. במקומות דגש עיוני שכلتני הושם דגש חוויתי, תוך עשייה אמנותית המותאמת לאישיותו האינדיידואלית של הילד, לשליבי התפתחותו ולצריכיו המוטוריים, הנפשיים והרגשיים. המתוודה האמנותית חולקה לשניים, הילד צריךן אמנות, אשר יש לו צפיה ביצירות אמנות מוקரיות, והילד בثور יוצר אמןות אשר יש לו זמן לו חוות יצירה השואבה מעולמו הפנימי. אם עד כה נלמדו יסודות הרישום האובייקטיבי על פי הטבע, מעתה יעסוק הילד בעולםו הסובייקטיבי, הדמיוני והאישי (שם, שם: 36). בהמשך המאמר הדגישה המחברת את תפיקדים המריצי של יוצאי גרמניה בנסיבות שיטות הוראה אלו במצוות הארץ-ישראלית בשנות השלושים. שיטות אלו באו לידי ביטוי בבתי ספר יסודיים, בכפרי הנוער "בן שמן" ו"מאייר שפה" ובسمינרים למורים שהם הובילו. היא הדגימה זאת בתחום החינוך הגבוה לאמנות באמצעות אליהו בילס שייסד וניהל את המדרשה למורים לציר, באמצעות

מרדי ארדון ש.nihל את "בצלאל החדש" ולימד בסמינר למורים בבית הכרם ובמציאות דן הופנר, שניהל בשנים מאוחרות יותר את האקדמיה לעיצוב ולאמנות "בצלאל". לדבריה, דן הופנר, מיזג את הגישה ש"צמח על ברכיה" בגרמניה עם השפעתו של ארדון שהיה מורה, ויצר שיטה משלהו, שהיא "שפת אמנות" שאינה מבוססת על תיאורים חיצוניים אלא על דמיונו של הילד (שם, שם: 41).

ברטין בובר, הוגה ומהנן, התיחס לאספקט האמנותי במסה "על המעשה החינוכי":  
ニיח למשל מתחום המצומצם יותר של היצור לחולל דבר: את לימוד הציור. מורהו של 'בית-הספר הכהפה' היה פותח בתלמוד הכללים ובתבניות הנהגות. והנה נודע להם לתלמידים מהו יפה כפשוטו, ומצוים היו לחוקתו ולא היה הדבר עולה אלא מתוך טמות החושים או מתוך ייאוש הלב. המורה של בית-הספר החופשי מעמיד, למשל, על השולחן ענף של רותם בלבד – איכרים ואומר לילדים לציר אותו. או מעמיד את הגד על השולחן, אומר להסתכל בו, שוב מסיר אותו מעל השולחן ואומר לציר אותו. ומיד נוכחים אתם שascal תלמידים שלא נתקל טעםם מעודם, אין דף אחד דומה לחברו. אולם כאן מתחילה ההשפעה הרוכה, בלתי מורגשת כמעט אבל רמת משקל: ביקורת והדראה, מערכת ערכים מוצקה, ותהיה זו איד-אקדמיית כמה שתהיה, עולה לפני הילדים, עליה בכל זאת דעת ברורה של טוב וגורע, עם כל התiedyדותה שהיא מתייחדת אצל כל ילד. ככל שתמעט אקדמיותה של מערכת ערכים זו, ככל שתתיחיד ותליך דעת זו, כן תעמוק עמקות של חיות בהרגשות הילדים... תוספת זו הנוספת כמעט באין – מרגיש, תוספת דומה זו, אפשר הרמת אכבע, אפשר מבט עין שואל – היא המחזית השניה של ההתרחשויות המכונכת (బובר, 1973: 244).

בחיבורו זה, בשנת 1925, בובר סיכם את המעבר המהותי מהעדה הישנה לזו החדשה בדים ציורי: "סמל המשפט עומד להתחלף בסמל המשפט" (שם, שם: 245). מולו עומד דמיוי ציורי לא-פחות של ארדון על אודות הצפיה ביצירת אמנות במאמר "חינוך לאמנות כיצד?":

כל אלה אשר טורחים בשדה האמנות – בעל פה, מרבים פרטים במקום להגביר את רגשותו של המסתכל ולהעלותה לתחושת הטוטלי – השלם. רוב המפרשים פונים לזכרון של המסתכל, לשכלו – במקומות לנפשו... האם מפליא הדבר שמשמעותם הם את המסתכל בתאריכי לידיה וימות פטירה?... בודאי מעניינים פרטים אלה וגם חשובים – אך למה יצליחו בהתקרבותנו ליירה האמנותית? יעמוד עימם המסתכל לפיה היירה כמו לפני מבצ'ו. לשוווא – השער לא הורד וסולמותיו של המסתכל קצרו מלטפס מעלה על חומותיה הזקופות של היירה. וכך הוא עומד עם כל הפירושים על שכמו לא תקנה. יש רק דרך אחת לקנות את היירה: על ידי פגישה בלתי אמצעית, בפגישה זו בין המסתכל ליירה תלוי הכל – ודע, אין מקרים גם בפגישה זו: יש לארגנה ולכוונה. (ארדון, 1951: 108).

על אודות התקופה האחורה בגרמניה כתוב ארדון:  
ב"באוהאוס" מכינים את החופה לעולם חדש, ושם, ברחובות ברלין, מכינים הרוצחים בכותנות חומות חורבן לעולם כולם. מגפים מפורזלים צועדים על האספלט השחור, מופיע יהודי, סופג חבטה במקל עבה על הגב ובעיתה מעקב של ברזל. רואים את הכוכבים בשםים וטסים רחוק – רחוק על פני יבשה וים, מעבר להרי חושך, לנודדים נצחים (ארדון, 1989: 28).

זו נקודת המפנה שבה מסלול חייו של ארדון. הוא תכנן לנושא לפריז, ורק לעבו בדרכו בפלשתינה, אך נשאר בירושלים "יש כאן מראה בן אלפיים שנה, שהוא עם שורשים. כאן יכולתי לחוש בשורשים הללו... לפתח הייתה לי קרקע לצירוי..." (שורץ, 2003: 12).

ארדון, אדם אמן ומורה בן 37 הגיע לכאנן והתחיל במעגל חיים חדש שנמשך כמעט שישים שנה ובו ביטא, בחיים, באמנות ובהוראה, את כל אותן אבני חן וגם אבני נגף שאסף בדרךו עד הלום. העשייה רחבה ההיקף, אשר בו בזמן מושרשת בתפיסה שליחות מוסרית ואמנותית ואשר צמחה על רקע של קושי ושבור, היא מופת לדמות המחנק.

יצירותיו של ארדון יש בהן מראה עיניים במקום אחיזת עיניים. משאת נש במקום תחליף לאמונה. תוגה חרישית במקום התיאופחות דומעת וזעקה שבר. צלילה לנכני התודעה במקום דשדוש בשלוליותו הרדוות של הנטורליזם. אלה הן תוכנותיה של האמנות הארدونית. למעשה נשאר מרדכי ארדון ביסודותיו אותו אדם עצמו שהיה בשעתו מכס ברונשטיין" (גמזו, 2006: 174).



מרדי ארדון בשנות העשרים (תקופת לימודיו ב"באוהאוס") ובשנות השמונים לחיו (מאחור:ليل הבדולח, פnal מרכז מתוך: מיסת דורה)

### **סוף דבר**

לאורך המאמר נסקרו אבני התשתית שעלייהן נשענה עשייתו של ארדון בתחום ההוראה והאמנות גם יחד. לשניה רב-שכבותית, היונקת משורשים עמוקים של עולם אישי, עולם יהודי ועולם תרבותי שאוותם ספג ארדון והמירו לשפה יהודית של צבע, צורה ותוכן. יתד עמוקה מן הילדות שנטעה מתחברת לבית ממשי ולמשכן רוחני, שאוותם ארדון לש ובורא לאורך שניםותיו. "אני חושב שהשורשים של אדם הם הסוד שלו... יש הרבה מן הילדות שלי שמלווה אותי עוד ועוד בתוכי ובתוך הציורים" (Katz, 1963: 27).

אצל תלמידיו הקרובים שפגשתי – כולם חזו že מכבר את גיל הגבורות – צרוב חותם عمוק של ארדון המורה. הם היו להוטים לספר על אודוטותחוויות הלימוד המכוננת ולשזהרה. בביתם של זם, בקון וארבַּל מבצברים עקבות המורה הכריזמטי בדמות רפורודקטיות על קירות הסטודיו: ה"גרניקה" אצל נפתלי זם; דיקוגניות עצמאיים של רمبرנט אצל יהודה בקון ו"סיפורי של נר" של ארדון, אצל אליסיה ארבל. מעבר לכך, מתבלט אצל שלושתם יסוד הטוטליות של האמנות שספגו מארדון, חיל הסטודיו של כל אחד מהם נמצא במרכז הבית ובבטבورو ניצב כן לעליו ציור, בمعنى קרייה להמשך עבודה, דיאלוג וחקיר, והצהרה כי "האמנות היא החיים והחיים הם האמנות".

ארדון חש שגם הוא ספג רבות מהධיאלוג עם תלמידיו ובראיון לאחר פרישתו אומר על ההוראה: "זה היה מאד מעניין עבורי מכיוון של�נשימים צעירים יש חזון משליהם, גם אם איןנו מוגבש ואפילהו אם הם טועים, הם הביאו אותי לידי התמודדות עם הרעיונות שלי. לעיתים אני מתגעגע לכך" (שם, 22).

כך, הצב ארדון שוב ושוב סולמות מצורדים, צהובים, אדומים, שלמים, שבורים ועתים מתוקנים בסבכה דקה, מגיחים מפינות הציור, שרועים על הקrukן ובדרך כלל ניצבים כהצעה לירידה או לעלייה של האדם באשר הוא. הצופה מוזמן לצאתamus בעקבות הסבל והכאב אך גם מסע של השלמה ותיקון. גם את תלמידיו הוא ליווה במסע שכזה. מסע של חינכה וידיעה עצמית תוך טיפוס בשלבים אל ידע האמנות, מן הטכניות הכליליות אל הרעיונות ואל המימוש האישי. ארדון אמר:

אם יש מורה גדול ואני יודע מה זה מורה שכזה, היו לי מורים גדולים, הוא מנהה את האדם הצעיר לפתוח חلون לעבר הפנטזיה שלו... צריך לעשות שני דברים בו זמן-ית', ללמוד איך לדרשו ולפתח חלונות (שם, 23). השקפה זו של ארדון תקפה גם ביום, בפתח שנת המאה למכללה, כאשר מטרה כפולה מנהה אותו בהוראת האמנות: יצירת בסיס רחוב של ידע ופתחת חлон לחוויה אישית עמוקה, שני מידדים משלימים אותו נושא הסטודנט בתוכו כגרעין של התפתחות, אשר יוכל לנבוע בהמשך אצל תלמידיו.

בתצהיר שכותב ארדון בשנת 1941 "בשאלת הוראת הציור לתלמידים בבית המדרש העברי למורים בירושלים" הוא מינה יסודות לתכנית למורים ומצהיר: "הניסיונות שאני עושה כאן כדי להפוך את שעת הציור לשיעת יצירה – הם נסיונות שאין להם עדין מסורת ועוד טרם קם דור של מורים שימושיים בארץ ולא כל ויעשירו כדי לתתו ליד הארץ... ילידי הארץ אין להם אפשרות ליצור יצירות אמנות גדולים בארץ ולא כל אחד זוכה להשתלים בנדון זה מחוץ הארץ. ומכאן שוגם חסרון זה יש למלא על-ידי שעה מיוחדת שתוקדש אחת לשבוע לשם הבנת האמנות והסבירתה..." (מסמך מארכיון המכללה האקדמית לחינוך ע"ש דוד ילין).

כמוורה מורים, כמו שפיקח על הוראת האמנות במשך 11 שנים וניהל את "בצלאל" במשך 12 שנים, ניתן לומר שמרדי ארדון הניח את ההוראה כנדב נוסף על חזונו של בוריס שץ, מייסד "בצלאל", תוך זיקה מחודשת לדמותו של בצלאל התנכ"י, בונה המשכן:

ויאמר משה אל-בָנִי יִשְׂרָאֵל, רְאוּ קֹרֶא יְהוָה בְּשָׁם, בְּצַלְאֵל בְּנֵ-אֹרֶי בְּנֵ-חֹור, לְמִטְהָ יְהוָה. וַיָּמָלָא אֹתוֹ, רֹוח אֱלֹהִים, בְּקִמָה בְּתִבוֹנָה וּבְדָעַת, וּבְכָל-מְלָאכָה. וּלְחַשֵּׁב, מִחְשָׁבַת-לְעָשָׂת, בְּזָהָב וּבְכֹסֶף, וּבְנָחָשָׁת. וּבְחֶרֶשֶׁת עֵז; לְעַשֹּׂת, בְּכָל-מְלָאכָת מִחְשָׁבַת. וְלֹהוֹת, נָתַן בְּלָבָו (שמות, לה, ל-לד).



ארדון, ליל עלייה, פannel שמאלית מתוך: מהומה לירושלים, 1965

## רשימת מקורות

- ארדון, מ' (1989). ציורי דרך, אונטודוועגס אן א וועג, תל אביב: מעריב  
ארדון, מ' (1949). האמן והאדמה. בתוך: נ' ביסטריצקי (עורך), כמה, ספר השנה של הקרן הקיימת בישראל לביעות העם  
והארץ (עמ' 392–398). תל אביב: מסדה  
ארדון, מ' (1951). חינוך לאמנויות כיצד? בתוך: ג' חנוך (עורך), במות, דבעון לחיאטרון ואמנויות בישראל, כרך א' (עמ'  
108–106). תל אביב: מסדה  
בובר, מ' (1973). בסוד שיח, על האדם ועמידתו נוכת ההוויה, ירושלים: מוסד ביאליק.  
בלס, ג' (1984). צבע בעת החדשנה, בין תיאוריה לפרקטיקה. בתוך: נ' כנען, נ' משה (עורכים), בכלל, כתוב עת לאמננות (עמ'  
43–16). לאמננות ירושלים: בכלל  
בר אור, ג' (2008). שיח זכרון, עוקרים ופליטים. בתוך: ג' בר אור, ג' עפרת (עורכים). העשור הראשון: הגמוניה וריבוי (עמ'  
122–130). עין חרוד: משכן לאמננות עין חרוד  
ברוק, א' (1992). ארדון, עובדי אלילים היינו, מעלה, 17 בינואר 1992  
ברוק, א' (2003). המודחן איננו מאיים עוד, הארץ, 14 במאי 2003  
בר-קדמא, ע' (1986). נפש יהודי, דיביות אוחדרונות, 11 يولי 1986  
בר-קדמא, ע' (1989). בלי בזם זה לא ילק, דיביות אוחדרונות, 3 בנובמבר 1989  
גמזון, ח' (2006). ביקורת אמננות, תל אביב: מוזאון תל אביב לאמננות  
דיקטטור, ר' (2009). קווים לדמותה של אמננות בישראל עכשוו. בתוך: א' ריבקינד, ר' אלקלעי (עורכות), אמננות ישראלית  
עכשוו. בן שמן: מודן הוצאה לאור  
ווייגן, א' (2004). יהודית לילן-גינט, יהודית לילן-גינט  
ד'נו, מ', אלסבי, ל' (2009). הנגע הוא הסיכון הנצעה לאושר של האנושות... וזו מאבדת וחזרת ומאבדת אותה. שיחה עם  
הצייר יהודה בקון. בתוך: ז'נו מ' (עורכת) זיקה, העיתון המקוון להוראת השואה, ילדים ונערום בתקופת השואה, 18  
<http://www1.yadvashem.org/yv/he/education/interviews/yb.asp> 23.12.11  
טרטקובר, ד', עפרת, ג' (עורכים) (2006). בכלל 100, ספר שני 1935–1965, מועצת הפיס לתרבות ולאמנות  
עמיישי-מייזלש, ז', איינברג, ב' (1981). וסילי קנדינסקי. בתוך: אמננות בעידן הטכנולוגי, יחידה 8, עמ' 2–23. תל אביב:  
האוניברסיטה הפתוחה  
עמיישי-מייזלש, ז', ורמן נ' (1981). הבואהאות. בתוך: אמננות בעידן הטכנולוגי, יחידה 4, 47–84. תל אביב: האוניברסיטה  
הפתוחה  
עפרת, ג' (2006). המצע הרעיוני של "בצלאל החדש". בתוך: ד' טרטקובר, ג' עפרת (עורכים), בכלל 100, ספר שני 1935–1965  
(עמ' 71–123). מועצת הפיס לתרבות ולאמנות  
עפרת, ג', (2008). הדיאלקטיות של שנות ה-50: הגמוניה וריבוי. בתוך: בר אור, ג', עפרת, ג' (עורכים) העשור הראשון:  
הגמוניה וריבוי (עמ' 16–27). עין חרוד: המשכן לאמננות עין חרוד  
פארטש, ס' (1999). פאול קלה 1879 – 1840 Tachen. תל אביב: הוצאת ספרי  
קנדינסקי, ו' (1972). על הדותני באמנות בייחוד בציור, ירושלים: מוסד ביאליק.  
ריינר, ו' (2000). עקרונות היסודות של פדגוגיית הבואהאות: הנחות, מקבילות, מגמות. בתוך: ג' מלצר (עורך) חינוך וחינכה,  
המודרשה, 7, 17–60 (2004). בית ברל: מכללת בית ברל  
שודה, פ' (1968). החיים כמשל. תל אביב: שוקן  
שורץ, א', (2003). מרדכי ארדון: צבעי הזמן, מוזאון ישראל ירושלים ומוזאון תל אביב לאמננות

שטיינרhardt, מ', (2009). תרומת ה"יקים" בהעברת גישה חדשה להוראת האמנויות בבית ספר בארץ. בתוך: י' דרור (עורך) *לוד לדור: קבצים למחקר תולדות החינוך היהודי בישראל ובחוץ*, ל"ד, (עמ' 33–50). תל אביב: אוניברסיטת תל אביב  
שטיינמן, א', (תשמ"ה). *באර החסידות* ג'. מכון לספרי קבלה, מחשבה, חסידות  
שטרונהל, ז', המיסטיקה לא נולדה מול חופי התנ"ך, הארץ, 10 يولי 1992  
שייף, פ' (1963). ארדון, בית הנכות הלאומי בצלאל, ירושלים. חיפה: דפוס אמנויות בע"מ

Katz, C. (1963). Ardon. *Ariel, a Review of the Arts and Sciences in Israel* (4-28)

Vishny, M. (1975). *Mordecai Ardon*, New York: Harry N. Abrams

## ראיונות

- אורבל אליסיה, ראיון, כשבועיים, חיפה, 26 בפברואר 2011  
ארדון אורנה, ראיון, כשבועיים, ירושלים, 3 בפברואר 2010  
בزم נפתלי, ראיון, כשבוע וחצי, תל אביב, 13 בפברואר 2010  
בלום שושנה, ראיון טלפוןני, 7 בפברואר 2010  
בקון יהודה, ראיון, כשבוע וחצי, ירושלים, 20 בינואר 2011  
ס米尔נסקי נעמי, ראיון, כשבוע וחצי, מושב מישר, 9 בספטמבר 2009



## Ladders from Earth to Sky: Mordechai Ardon – Artist and Teacher

Lilac Sasson

This article presents the educational philosophy of Mordechai Ardon, an outstanding artist and past teacher at the David Yellin Teachers' Seminary (today's David Yellin College of Education). The essay traces Ardon's educational approach through milestones in his life before his arrival in Israel at the age of 37. Each biographical milestone presents central events, influential characters, and worldviews integrated within the foundation of his personality and his paths as artist and teacher. Much has been written about his artwork, less about his life and almost nothing has been written about Ardon as teacher. In fact, Ardon devoted many years to teaching and generated many students, artists and art instructors. The article focuses on this aspect of his teaching career, his worldview and his legacy to his students. To research this area beyond extant written sources, I initiated a series of interviews with his former students that revealed that they have indeed incorporated Ardon's spirit. Ardon believed in the creative power of the individual as both privilege and obligation, and said that even if we can create only small worlds, we are obliged to create! That is the only indication of our resemblance to God.