





מציץ, 2009, טמפרה על עץ, 30X30
Peeking, 2009, tempera on wood, 30X30

אלון קדם

עבודות 2010-2011



בית האמנים, ירושלים

אלון קדם

התערוכה והקטלוג לרגל זכייה בפרס לציור לאמן צעיר ע"ש אסנת מוזס לשנת 2011
ועדת הפרס: לארי אברמסון, שי אזולאי, חיים בן שטרית
אוצר מלווה: אבי סבח

בית האמנים, ירושלים

מנהלת: רות מלול-צדקא
צוות הפקה: תמר כץ, לימור לוי, עמיעד אברהמס
תליית תערוכה: עמיעד אברהמס
הנהלה: מגדלנה חפץ (יו"ר), הדי אברמוביץ, יונתן אופק, שי אזולאי,
מרב דביש בן משה, לנה זידל, מרסלו לאובר

קטלוג

התבכשות – אלברט סוויסה
מתוך שיחה – יצחק ליבנה עם אלון קדם

עיצוב והפקת הקטלוג: נועה ליכטינגר
נוסח אנגלי: התבכשות – מירב פימה
הדפסה וכריכה: דפוס פרינטיב, גבעת שאול, ירושלים

כל המיזות בסנטימטרים, רוחבאגובה

התערוכה והקטלוג בסיוע ובאדיבות:
משפחת מוזס; משרד התרבות והספורט;
מנהל תרבות חברה ופנאי, עיריית ירושלים



© כל הזכויות שמורות, בית האמנים, ירושלים, אוקטובר 2011
אגודת הציירים והפסלים – אמני ירושלים (ע"ר)

המופנה לכאורה לעבר הצופה – הצף מטפורית לעומתו, פונה למעשה לעבר הפורגטוריום האופקי של האנושי, הסתמי והמלנכולי, הסגור והמסוגר. בפרפראזה על אמרתו הידועה של פראנק סטלה; בציור של קדם, מה שאתה רואה זה בכלל לא מה שאתה רואה, אם בכלל נתנה הרשות לעין להביט באמת.

הצגה מדכדכת זו של מנגנון הדיאלקטיקה הציורית שלפנינו, אינה סותרת את העובדה שהציור של קדם הוא ציור מזמין, מרגש את המבט, מעורר את המחשבה, ובעיקר, זהו ציור שמעניין מאוד לשחרר לפתחו. למרות תחושת הרעד והשבירות של פלטת הצבעים ושל חלק מהדימויים המוקדמים שלו (השתקפויות, פורטרטים, איזונים), הציור הזה בכללו מרשים בנמרצות המחשבתית, המתבוננת, לפעמים חוקרת לפעמים מהורהרת, וביד הבוטחת המתכתבת באהבה גלויה ובטבעיות רבה עם עולם הציור לדורותיו.

לעיתים תכופות דרכו של קדם היא רפלקסיבית, בבואית, משתקפת/משקפת, פועלת עצמה מן הפנים ההיסטורי של הציור ושפתו החוצה, אל עולם הדברים והמציאות, ומשם אל השתקפותה הביקורתית בפנים האהיסטורי של הנפש. חתירתו לאיזושהי תורשה, גנאלוגיה – טכנית ותוכנית, היא דינמית, חיה ומחיה מצד הציור, כמו מצד המציאות ועולם הדברים אליהם הוא פונה באופן לא שכלתני ומשמש להם כמעין מכונת שיקוף אבסורדית. הציור שלו חושני ואינטואיטיבי, פילוסופי ודיאלקטי ממילא, ורוחני לעילא. הציור מעניין אותו כתופעה, כאובייקט מובהק של עולם התופעות (הפנומנולוגיה), לפעמים קונטינגנטי לפעמים אסוציאטיבי, ולא כמסקנה. ככזה, הוא מעין תודעה סכיזופרנית יחידה במינה ומודעת לעצמה, הנעה ללא הרף בין שתי תודעות מנוגדות, שאולי לעולם אין

מעל מפגש גוונים אפורים/כחולים וחומים, המחלקים אופקית את הציור מציץ, צץ-מציץ מבטו של הצייר אלון קדם. מבטו המרחף והמוסתר כמו מדגיש וממשמע את הקו האופקי, המחלק את הציור לשני מישורים מונוכרומיים "כמעט" שווים, המבטאים רגשות מנוגדים. עינו האחת רואה, עינו האחרת מחוררת. הציור אינו כתיבה, אין לו ממוען מדומיין, אין הוא מכלכל דבר מה, הוא מחשבה מתהווה. אנו יכולים, אם כן, להשלים את הסימטריה הפנימית: בפועל מבטו האורפאי של האמן אינו יכול לראות את הצופה האורידיקי, הוא מצייר (רואה) את עצמו רואה (מציץ). דפוס זה של חלוקה מונוכרומטית של הבר לגוונים שונים, כשברקע הדימוי, החוזר כמעט בכל אחד מציוריו, ללא ספק מהווה מחווה גלויה – אך גם ביקורתית, לאקספרסיוניזם המופשט ולשורה לא קטנה של אמנים המזוהים עם הסגנון. מי שמצוטט במפורש בציור הזה הוא ציורו הידוע ואפוף המסתורין של פרנסיס גויה, הכלב. בעוד שבציורו של גויה מבטו של הכלב השוקע בביצה האימתנית מופנה כאחוז דיבוק אל עבר הדיאגונל המטפיזי הטמיר והנורא שמחלק את העולם לגן עדן ולגיהנום, מבטו הקודר של האמן בציור של קדם,



פרנסיסקו גויה, הכלב, 1823-1819, ציור קיר, מוזיאון פרדו, מדריד

בעת ובעונה אחת בציור שלו עד לבלי הפרד. אולם ברובד עמוק יותר, קיימים בציור של קדם גם רבדי ביניים רכים יותר של הרגש והמחשבה, של תהליכי פירוק והרכבה, של עלטה נפשית מעורבת בהומור צבעוני, לעיתים מלנכולי, של מבט עז ובה בעת מתפורר, של הסתר פנים מובנה מול סימון מפורש של עיוורון העין ונסתרות דעת פתאומית, קיומית או קפריזית.

אך אין תובנות אלו יוצאות מדי פשוטו של ציור. הניסיון למצוא כאן מקור, נרטיב וחוט מקשר או הסבר רציונאלי מסתכן במפח נפש. קדם אומר "הפילוסופיה של האמנות" כמו שאומרים "הפילוסופיה של הדת", כמו מזהיר מפני חטא ההיבריס, "הפילוסופיה!", נקודה. כך, למרות הרצון להעניק דיבור "קוהרנטי" למסכת הציור הנוכחית, אין למצוא בציוריו של אלון קדם אלא תלי תלים של ערימות ופקעות מסכסכות דעת, ערימות חול, ערימות אדם שנקראות "התבחבשויות", ערימות אבנים ופיגומים, ערימות מתקוות ה"מעוורות" את הצופה ואת הציור כאחד, ערימות בלתי מזוהות על מסופים של מכונות שיקוף נטולות זהות ופנים.

על מנת להתחיל להתבונן בציורים הללו יש לנקוט בעקרון החבוי בהתהוותם. 'להתחיל' לפי קדם, אינו מוסב כלפי איזושהי ידיעה גנאלוגית, בראשיתית, שאין בלתי על ה"התחלה", אלא הוא פשוט סוג של הכרח, דחיפות לפעולה, כי הציור נקרא על שם תחילתו: "ציור-פועל" ולא על שם סופו: "ציור-אובייקט". פעולה זו, בציור המבוקר של קדם, באה לידי ביטוי באיזשהו מתח הולך ומתגבר, הבוקע מתוך הדימוי שעל הבד הנע תמיד בין לבין, תמיד באמצע ותוך כדי תנועה, בונה מושג ומהרסו. כך בסדרת ציורים הנקראת "איזון" מתערוכת הסיום ב"בצלאל" – המציגה

מתאחדות זו עם זו לגמרי, זו של הצייר וזו של המתבונן, המתקיימות בעת ובעונה אחת, יחדיו או לחוד, לחסד ולשבט, בבד הציור שלו. האם הציור בכלל הוא "דבר", תודעה, ידע? הציור של קדם, על כל פנים, מעורר לראות אותו בביטחון כ'תודעה מרחפת'.

התערוכה שלפנינו אינה מקבץ סתמי של הספק מעורר השתאות, מתוך מכלול היצירות האינטנסיבי של קדם בשנתיים האחרונות. היא מייצגת נוסחת ביניים מורכבת עד למאוד של שינויים בתהליכי ההסתכלות פנימה, המופרעים תדיר או שמא מאותגרים, על ידי ההתבוננות החוצה, אל עולם הדברים והמציאות. בו הזמניות של תהליכים אלה, המלווים בחקירת עצם תהליכי ההכרה, המודעים והלא מודעים, של הפנימי והחיצוני באמצעות הציור, מביאים בהכרח למסכת ציורית מחזורית, המתארת בפועל יחסי הרס ויצירה המתרחשים



איזון, 2009, שמן על בד, 100x100

שפת הציור הפראית הפנימית שלו עצמו, על מנת לרכוש את השפה המושגית וההיררכית של דימויי המבוגרים על העולם. העולם מחולק לדומם הגדול - אדמה/ארץ, לחי - צומח/טבע, ולחלל הגדול - השמיים, כמערכת אימננטית של המתבונן, שנמצא מחוץ/מעל לתמונה. בהתאמה, לפרדיגמת הזמן המחולקת לעבר, הווה, עתיד, ובהתאמה, לפיזי, לחי, ולמטפיזי, ומה שביניהם, וכן הלאה. אבל, ההקפדה הכובשת על הגוונים רבי הרגש בכל אחד מחלקי הפרדיגמה, מעלה על הדעת אפשרות הפוכה דווקא, איזושהי עמדה מפוכחת, קלאסית וביקורתית כלפי האופציה ההתיילדותית של המודרניזם. שער, אם כך, מבטא לכאורה קבלה מרצון של כללי המשחק של הציור ההיסטורי, מה גם שההתיילדות כאופציה מושגית ואפילו עקרונית נעדרת כליל מהציור של קדם.

אולם, הסרקזם בציור מעבר, שהוא נרדף רודף את שער, נראה כמאשר וגם כמהרס את האופציה הזאת. מעבר מצטט מבחינה סכמטית את שער, מבליט את חלקו התחתון כנוף ערימות הנמשכות לאין סוף ומקושרות במעברים תת-קרקעיים, ואילו את חלקו העליון הוא מפשט לאופק כרומטי, שהאירוניה הריזומטית המשתרעת לפנינו בציור מייטרת אותו. כי "ריזום" הציור הזה אינו מוטל בספק: אין לו כניסה ואין לו יציאה, אין לו התחלה ואין לו סוף, אין לו מרכז, ואין בו היררכיה תפיסתית מכל סוג שהיא, וכן הלאה.

מעבר, אם כן, מנין ולאן? מבט העל, של האחד האנכי, הלוגוצנטרי של שער נמחק בו לחלוטין. הוא מציע לנו מבט רב כיווני מתוך, או אל תוך, או פשוט ב... בו משמעות ה"כיוון" סתומה, או לכל הפחות חסרת כיוון. זהו אולי "מעבר", אבל מעבר סגור ומסוגר, מאותו דבר אל אותו דבר, משמע, בכל אופן בשלב זה, אל לא כלום. מן אבסורד שכזה: האינסופי הוא סופי באינסופיותו.

הציור יציאה, טורף בתורו את הקלפים. בחלל הדהי-צ'יריקויאני המופשט הזה, נדמה כי האיזון שבו לא יופר,

ערימות אבנים, טראסות, קירות אבן. קדם מזקק את הצורות והמבנים הללו לכדי חקירה על ווריאציות של "תלכידים" נבנים/קורסים, המופשטים מ"אבן האם", הקונגלומרט. כבר כאן אשליית תלת הממד אינה מאפשרת להכריע אם מדובר ב"מבנה" או בסתם "ערמה", האם מדובר במבנה-ערמה שצועד לקראת קריסה, או במבנה-ערמה הנוצר כתוצאה מקריסה של מבנה שהיה "שם" קודם. "ארכיטקטורה של חוסר יציבות" כינה זאת אחד ממוריו, מעין התבוננות ממוקדת, מפרקת, בבין לבין של אחד משלבי הדיאלקטיקה ההגליאנית, של דבר והיפוכו, המתלכד לדבר חדש. אבל נחמת הסינתזה רחוקה מלהיות מושגת, כמו בקוונט או בתעתועי הרישום של אישייל, בכל רגע באותה התבוננות עצמה, האיזון או האיאיזון מופרים, וחוזר חלילה.

המתבונן עשוי לחוש שהציור של קדם מזמין אותו, נוגע בו, מעורר אותו לדבר עליו, ובה בעת מורה לו לשתוק. בסירובו הרפאי של הציור הזה לדבר בשפתנו יש נוכחות מתעתעת ומשתקת. קדם מצייר על מנת לסמן ולהמחיש את מה שהמילים מתאמצות מדי לבטא ולכן גם בה בעת להשתיק. הניסיון לפתח נרטיב למה שביסודו הוא שיטתי-אקראי סופו מפח נפש. התנועה בין הרס לבניה אינה רק בתוך הציור אלא גם בין ציור לציור. קיים קושי גדול לקבוע איזו יצירה מבין היצירות תשמש כ"מפתח" לדיון, משום שכל עבודה מתוך המכלול יכולה להציע לנו "פתח", "התחלה", קצה חוט", "עילה לפתוח בדיון", זאת מבלי שאפשרות זו תהיה קטגורית, וגם ללא הבטחה שקצה הדיון בה ישיק אותנו בהכרח אל האחרת ולא יהרוס אותה. נראה, שמה שנתפס אצל הצופה כ"בעיה", אצל קדם מסתמן כעובדה תופעתית של השפה החזותית הבלתי אמצעית והבלתי משוחדת.

אסיים בהדגמה אחת מיני רבות: הציור שער, לכאורה כשמו, מזמין אותנו להיכנס אל הגנאלוגיה הפנימית של הציור. מיוצגת בו פרדיגמה חשיבתית של ילד שאיבד כנדרש את

או ש"המקום" הציורי שבו לא יעורער, אם נסיר ממנו את ה"אירוע" המתרחש בו באופן כה הפגנתי. בריחה או מנוסה אנושית זו, נראית יותר כמו העלמות או התנדפות אל המשכו האין סופי של חלל זה עצמו, או סתם תנועה שתופיע תיכף בציוד האחר של הריזום הזה כתנועת אובד סהרורית בתוך מבוך/ריזום, מבלי שתשפיע עליו כהוא זה. כלומר, אין כאן לא שער/פתח וגם לא מעבר, ולכן אין גם יציאה. הריק הסוריאליסטי הדה צ'יריקוואני מונחת כאן לריק מושגי, מנטאלי ותודעתי כאחד. לפנינו, אם כן, ווריאציות של מושגים שסותרים את עצמם והורסים זה את זה.

לאורך כל ההיסטוריה, מאז גירושה של האמנות מגן העדן האילי בידי המונותאיזם העברי האלים, שובה כשפחה כנועה להרמון הסינקרטיזם הנוצרי, ומפגשה הטראומטי עם אפלטון מייסד הפילוסופיה המערבית, יחסיה של האמנות עם הפילוסופיה היו יחסים שהחלו בהשפלה, נמשכו בהתעלמות הדדית רבת שנים, והתחלפו מאז המאה התשע־עשרה, ביחסים קשים של כבדהו וחשדהו הנמשכים, לדעתי, עד עצם היום הזה (שופנהאור, הגל, ניטשה, היידגר, ומרלו־פונטי המחזרים, לעומת פילוסופים כדוגמת סרטור ובודריאר החשדניים). קדם ומקבץ ציוריו מהווים, לטעמי, נציגים מובהקים של מצב דברים זה, של היות נתון מרצון בין שני העולמות הללו – האמנות והפילוסופיה – ליבת השיח האמנותי העכשווי. בדרכו הכנה, המחוברת בטבורה למסורת היוזואלית הבלתי אמצעית מקדמת דנא, נראה שהוא סבור שהאמנות הייתה מאז ומתמיד הקונגלומרט, הקוונט, הריזום, ה"בין לבין", החומר האפל והסוררת הבוגדנית והלא מאולפת ששום כלי לא יצלח עליה.



יציאה, 2010, שמן על בד, 60X60
Departure, 2010, oil on canvas, 60X60

מתוך שיחה עם יצחק ליבנה

קיץ 2011

בדיחות ומשחק, הוא מאד חד. גילית את האפשרות להתבדת, להגיד "שטויות"; כמו למשל בציור המקרר שעומד על כביש ראשי ומחכה לטרמפ, או ממתין להובלה. יש רוח שטות ברבים מהציורים, לעומת תחושת כובד הראש של ציורי האבנים.

א: ההומור קשור למקום של שליטה מול חוסר שליטה מבחינה נפשית ומחשבתית. הוא נכנס כשלא ממש הבנתי מה אני עושה, וזה היה לי בסדר. הרשתי לעצמי לאבד שליטה באופן מבוקר ולהשתחרר, וראיתי שאני די נהנה מזה. הבולט באמנים שהשפיעו עלי הוא פיליפ גסטון – יש אצלו סך מסוים של מרכיבים ודימויים שמקבלים ופושטים צורה בכל מיני אופנים, ובכך יש מידה של הומור. גם השימוש שלו באלמנטים מעולם ההנפשה קסם לי. מעניין אותי הפוטנציאל של ההומור, או היכולת של משהו להיות מאד הומוריסטי אבל גם מאד לא משעשע. יש ניסיון להגיע למצב בו אני פועל ממקום אינטואיטיבי ומשחרר מבחינת שטף הדימויים שעולה בראש, ומבחינת המוכנות שלי להסתכל על ציור ולפעול בתוכו מתוך רוח קלה, רוח שטות לפעמים. כמו בציור של הידיים המציצות ומחזיקות גופי תאורה לדוגמא: בשלב הראשון הציצו רק הידיים, והייתי די מרוצה, אך כעבור חודשיים הסתכלתי שוב על הציור ולא הייתי שלם איתו. משהו בי אמר שהידיים צריכות להחזיק משהו, והסתדר לי שהן יחזיקו גופי תאורה, נושא שבאופן כללי מאד מעניין אותי – האור והניסיון לעצב את האור בציור. ואז, ברגע שניתן לננות כרגע של שטות, פשוט ציירתי את מה שהוביל אותי להתמודדות מעשית-ציורית של איך בכלל מצירים גופי תאורה.

י: ההכרות שלי איתך היא דרך לימודיך במחלקה לאמנות בבצלאל. מה שאפיין את העבודה שלך באותן שנים היה אופיה המאוד מחקרי וסדרתי; דימוי אחד אותו בדקת ובחנת שוב ושוב באופנים שונים, ובה בעת בעבודות היה עושר שהתבטא בוריאציות יצוג שונות של אותו הדימוי. היום, לעומת זאת, העבודה שלך שונה מאוד באופייה.

א: השאלות שעניינו אותי במהלך לימודי ולקראת סיומם, בסדרת ציורי האבנים, היו שאלות על סדר ואי סדר, של בנייה ופירוק והיחס ביניהם, של פעולת היצירה כפעולה של משחק, שהוא הרה גורל, אבל נשאר בגבולות המשחק. כשסיימתי, רוב הציורים היו מהסדרה הזו, אך כבר היו כמה ציורים שחרגו ממנה. אני חושב שמה שהוביל ל'הסתגרות' הזו, היה המגוון האמנותי העצום שראיתי סביבי. יתכן שאולי זו הייתה הדרך שלי להתרכז באופן לא מודע ו'להתכנס' לתוך הקונכייה שלי כדי לא להיות מופרע מבחוץ. בזמנו לא ממש הסתדרתי עם ציור פוסט מודרני שמכיל מספר שפות באותה יצירה. ניתן לומר שגם מהבחינה הזו חיפשתי את הסדר. אחרי הלימודים, כמו כל בוגר, ניצבתי מול הוואקום הגדול הזה, ושבעתי מאד מהסדרה של האבנים. הרגשתי סוג של חרדה, מעין פרימת הסדר... איזהסדר הזה חלחל לציורים החדשים במובן שאין סדרתיות 'מעבדתית' כזו.

י: המעבר מכובד הראש של האבנים לעולם של אינטואיציות,

* פרופ' יצחק ליבנה, מרצה במחלקה לאמנות, בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים.

י: על אף העושר, השוני והגיוון שבציורים, יש בכל זאת תחושה, כמו קודם לכן, של שיטתיות רבה בעבודה. למרות שיש אובייקטים ויש דימויים, בכל זאת שולטת בציורים גיאומטריה מסויימת. כמעט כמו האמירה של סזאן על כך שהעולם עשוי מכמה צורות יסוד. בציורים שלך זה מומחש באופן מעט קומי. ה'התבחבשויות', גופי התאורה – הם תמיד הופכים לכדורים. הערימות הן חרוטים. בעולם שלך, אם כך, יש חרוטים, יש כדורים, ויש גם קווים אנכיים ואופקיים. אם היינו לוקחים את הציורים ועושים להם שיקוף רנטגן, היינו כנראה מגלים שבכולם יש מבנה בסיס גיאומטרי. כאילו שהציורים שלך חוגגים במין מסיבת פורים כזו, בה הם מתחפשים, כשמעבר לתחפושת יש איזו מין משמעת ברזל צורנית ששולטת בהם.

א: הגיאומטריה משמשת עבורי נסיון ביצירת סדר. אני כמו איזה קונסטרוקטור שבונה את הציור ותוך כדי מנסה איכשהו לסדר אותו, לתת לו צורה. אני חושב שהחיפוש אחר הסדר והמבנה בציור, הם ביטוי לניסיון פנימי שלי למצוא סדר והגיוון תוך הידיעה שאין סדר. הסדר הוא צורך אנושי מאד בסיסי, המאפשר לנו לחיות, בפרט במצבים של חרדה ושל פאניקה. לחיפוש אחר סדר יש כל מיני פנים; יכולים להיות לו פנים גיאומטריים, פנים של דימוי מזהה לעומת דימוי שהוא מופשט. יש בו מידה של ביטחון בשבילי.

י: היכן הדגש – על הסדר, אי הסדר, או על מצב הביניים?

א: באופן כללי מצב הביניים מעניין אותי יותר מכל דבר אחר, כי זהו המצב שבו קיים המתח הכי גדול. המצב בו השמש מתחילה לשקוע, והמזוהה הופך להיות לא לגמרי מזוהה או לבעל פוטנציאל זיהוי. המקום הזה מעניין אותי, כי שם הדמיון של הצופה יכול לפעול, יש לו מספיק רמזים

המעוררים את הדמיון, ומספקים מרווח נשימה כדי לעבוד. המקום בו ה'התבחבשות' הזו, לדוגמא, הופכת להיות כדור, צורה מזהה, יש בו מבחינתי הומור. הניסיון למצוא סדר בתוך אי הסדר הכללי הקבוע, מכיל בתוכו סוג של הומור.

י: אתה מתכוון לפאתוס? פתטיות?

א: פתטיות, אבל מתוקה, לא ארסית. היא מסתכלת בחמלה על המצב הזה של הניסיון התמידי למצוא או ליצור סדר. מבחינה ציורית, וויזואלית-אסתטית, של החוויה החושית, יש מבחינתי ניסיון לתת ביטוי לשני מרכיבים באותו ציור – המרכיב הרומנטי, הדינמי והמשוחרר, של התת מודע הרגשי, לעומת המרכיב הקלאסי, השכלתני והצורני. אותה 'התבחבשות' חסרת ההגיון או הסדר, הופכת לצורה רהוטה, מזהה, מושלמת אפילו, כמו תלולית החול המתפרקת ממילא, שתוך כדי התפרקות הופכת לצורת חרוט אובלית. המתח הזה בין צורה בסיסית להשתנות מתמדת, משקף את המצב הנפשי והתודעתי עליו אני מדבר.

י: קומפוזיציה תמיד קיימת בציור, היא המבנה שלו. גם אם לכאורה יהיה בו אי סדר מוחלט, הוא יהיה מנוסח מבחינה מבנית, כקונסטרוקציה. כלומר, באופן פרדוקסאלי, תמיד יש סדר, גם במה שנראה ככאוס. מה שמעניין בציור שלך הוא, שלמבנים עצמם יש נטייה לקרוס, או להיות על סף קריסה, או להיות במצב של ערימה שזה המצב שלאחר הקריסה. יש כאן פאתוס של תשוקה למבנה, תשוקה שלא מתגשמת. הכל נופל. כמו היד הזאת שמחזיקה משהו שנפל; הדברים נופלים, הם נופלים ומתפרקים, או שהם על סף התפרקות; למשל הציור של הפיגומים, זה נראה כמו מבנה שלא יחזיק.

א: מה שמעניין אותי זה לא המבנה, אלא מעשה הבנייה עצמו.

י: באהובת האמנותיות שלך, קיימת משיכה קוטבית – מצד אחד לריאליזם, לצורך מסור מהתבוננות, דוגמת מורנדי, ומצד שני למופשט פורמליסטי, דוגמת שון סקאלי. אפשר לומר שאתה מתלבט בין שני אתוסים? בין שני הקצוות?

א: אני לא חושב שהם כל-כך רחוקים האחד מן השני. בעיני, יש ביניהם קשר הדוק. כשאני רואה ציור של רותקו לדוגמא, אני חווה אותו כמשהו שלגמרי מתעסק עם החוויה התפיסתית, עם התפיסה וההכרה שלנו, ואותו דבר לגבי שון סקאלי או ברייס מרדן. זו חוויה דומה להתבוננות בציורים של אנטוניו לופז או מורנדי, שאצלם זו גם חוויה של תפיסה, אם כי אולי מפורשת יותר. כששאלו את מורנדי מה הוא חושב על ציור מופשט הוא אמר שאין דבר יותר מופשט וסוריאליסטי מהחוויה שלנו את העולם והמציאות. החוויה של המציאות, וגם החוויה של ה"מציאות של הציור", הן חוויות מופשטות, עם האנרגיות של החומר, של הצבע, משיכת המכחול וכו'. ביסוד הדברים, האנרגיה של החיים היא אנרגיה מופשטת.

י: כל האובייקטים וההתרחשויות שאתה מתאר, מתרחשים באיזשהו חלל נייטרלי, לעיתים של גלריה או של נוף, אך תמיד הוא מקום נקי וריק. מה הם המקומות האלה? הם נדמים כמו במה עליה אתה מעמיד את השחקנים שלך. אתה מתייחס אל המרחב הציורי כאל במה? כאל חלל נייטרלי? מעבדתי?

א: אפשר לומר שזו המעבדה של הציור. מבחינתי המרחב של הציור הוא מרחב של שאלה, ולשאלה יש תכונות – צבע, קצב, רוח מסוימת. הנייטרליות נובעת מהרצון לשאול שאלה פשוטה. מצד שני, זהו מעין תאטרון, בו קורה המחזה היצירתי.

תאטרון הוא חלל נייטרלי, נפרד מהמציאות, בו ניתן לשאול שאלות ולהעלות רעיונות לגבי המציאות. בתאטרון יש ניסיון לדמות משהו מהעולם, בכלים המצומצמים שלו. המקום של התאטרון הוא סוג של מודל ארעי, שניתן להסתכל עליו ולבחון אותו.

י: בציורים רבים יש מצד אחד קו אופק, הקשור בנוף, אבל מצד שני הדברים שאתה מצייר קורים קרוב, קרוב לגוף, אפשר כמעט לגעת בהם, להרים אותם. נוף הוא בדיוק ההפך, הוא מצב אופטי לגמרי, הוא לא פיזי – יש כאן הבדל גדול. לכן גם דיברתי קודם על הבמה, גם לבמה יש קו אופק. למשל בעבודה 'התבחשות', מאחוריה יש קו אופק בין שמיים וארץ, זאת אומרת הבמה מתרחקת עד אין סוף.

א: אני חשבתי דווקא על מפגש בין רצפה לקיר בחדר, אבל זו פעולה מאד תאטרלית – לקחת פינת חדר (מציורת) ולתת לה אפשרות של קריאה כנוף. אני מתעניין במפגש של דבר אחד עם דבר אחר היוצר דבר חדש, זה המקום של הפלא בציור.

י: נדמה שאתה סוג של מספר, ושהציורים משמשים כמעין אלגוריות, משהו בין חווייה תיאטרלית לאיורים מתוך ספרי מדע.

א: אפשר לומר שאלו אלגוריות למצבי נפש ומצבי תודעה. אני מנסה ליצור מצב שאלתי, חידתי. הציור צריך להיות מספיק מפתה מבחינה וויזואלית, הן בדימויים והן במלאכת ההרכבה שלו, כדי שיהיה מספיק מעניין לצופה להמשיך להסתכל עליו ולשאול אודותיו. אני לא מנסה למסור שום מסר מפורש, אבל יש בציורים פוטנציאל לתוכן. לדוגמא, אם אני מסתכל על המקרר הורוד על הכביש בנוף, אז אפשר לומר שהנוף הרחוק מתאר טבע 'פתוח', ולפניו יש מקרר בצבע ורוד,

שבעיני הוא צבע שמאפיין בגדי נשים תחתונים. המפגש ביניהם יוצר פוטנציאל תוכני, אך לא אמירה ברורה. בציורי ה'התבחסות' למשל, גוש הדמויות מייצג מבחינתי מצב של ערבוב, הימהלות. של משחק מהול באגרסיה. ה'ביחד' יכול להפוך לחוויה אלימה. אהבתי את הדימוי הזה מפני שהוא קריא לכמה כיוונים – כמתאר אלימות, אך באותה מידה יכול לתאר פעולת גיבוש או משחק הומוריסטי, או אורגיה פרועה. אני שמח שצופה יכול להתבונן בציור ולהביא את מה שהוא מרגיש. אני לא מנסה לכוון אותו להבנה ספציפית, אלא רק לפתוח צוהר לתחושות האישיות שלו.

י: איך אתה מתייחס לצבע? זאת אומרת מהו הצבע בשבילך? מה הטעם שלו? הוא חומר משחתי? הוא פילטר? הציורים שלך שטוחים, והצבע מדולל מאד, נוזלי.

א: הצבע שלי בדרך כלל נוזלי, אבל המקום המשחתי פלסטי של הצבע מושך אותי גם כן. הצבע טומן בחובו פוטנציאל רב. הוא מהווה מבחינתי הזדמנות לניסוי, חיפוש והקסמות מהתכונות שלו ומהאפשרויות שלו. לא פעם קורה שניסוי מקרי בצבע יוביל אותי לחפש את הציור המתאים להשתמש במה שגיליתי. אני תמיד דרוך לגלות בו דברים חדשים. היום הציורים שלי בנויים בדרך כלל משכבות שקופות או אטומות אחת על השנייה. הצבע הוא סוכן שאפשר להפעיל אותו בכל מיני צורות בהתאם לצורך, לפעמים גם באותו הציור. אם רוצים הוא יכול להיות פתיין, או פילטר שמסתיר, או דבר מאד חשוף. קצת קשה לי לתמלל ציור היות וזו לא חוויה מילולית. ציור הוא חוויה של חומר, חוויה חושית. לצבע יש מאפיינים של חומר – יש לו קצב, יש לו משקל, נוכחות, ויחד עם זאת גם מאפיינים של דימוי. זהו מעין תפר רגיש בין הצבע כחומר, שהוא עקבה של פעולה, לבין דימוי. הרבה פעמים הטעם שלו בשבילי הוא

מתוק. אני אוהב את הטעם שלו, את המתקנות. הציורים שלי מדברים גם על המקום הזה של הסוכרייה, המפגש עם הסוכרייה – עם הצבע, הטעם, המרקם והצורה שלה.

י: והסוכרייה היא רק סוג של עטיפה, או שזאת סוכרייה מההתחלה ועד הסוף?

א: הרבה פעמים זו עטיפה, זה פיתוי.

י: אז אתה כצייר, מתנהג קצת כמו צייד או דיג, אתה שולח פיתיונות כי אתה מרגיש שאם אתה רוצה ללכוד את מבטו של הצופה אתה צריך לצוד אותו, אחרת הוא לא יהיה שם.

א: הפיתוי אכן קיים. לפעמים הפיתוי מכסה על משהו אחר, אפל יותר או מאיים, ולפעמים הפיתוי הוא פיתוי למשהו מתוק באמת. הדימוי הוא באמת סוכרייה, או מפל שוקולד, או גרילנדה. עשיתי גם ציור של מישהו אוכל צמר גפן מתוק, לפי זיכרון ילדות חזק. המפגש עם ההר הגדול של הצמר גפן המתוק והדביק שאתה צולל לתוכו הוא מאד־מאד סקסי, הוא פתייני גם בחומר וגם בצבע, כמו גם בדימוי.

י: אם כן, בהמשך להשערה שלי לגבי התאטרליות של הציורים, בתור במה, אפשר להוסיף עוד צד – בתאטרון הזה יש סצנות של פיתוי. יש מסרים שהם חבויים, שהם נסתרים. יש צלופן צבעוני מרשרש, אבל מתחתיו יש משהו אחר.

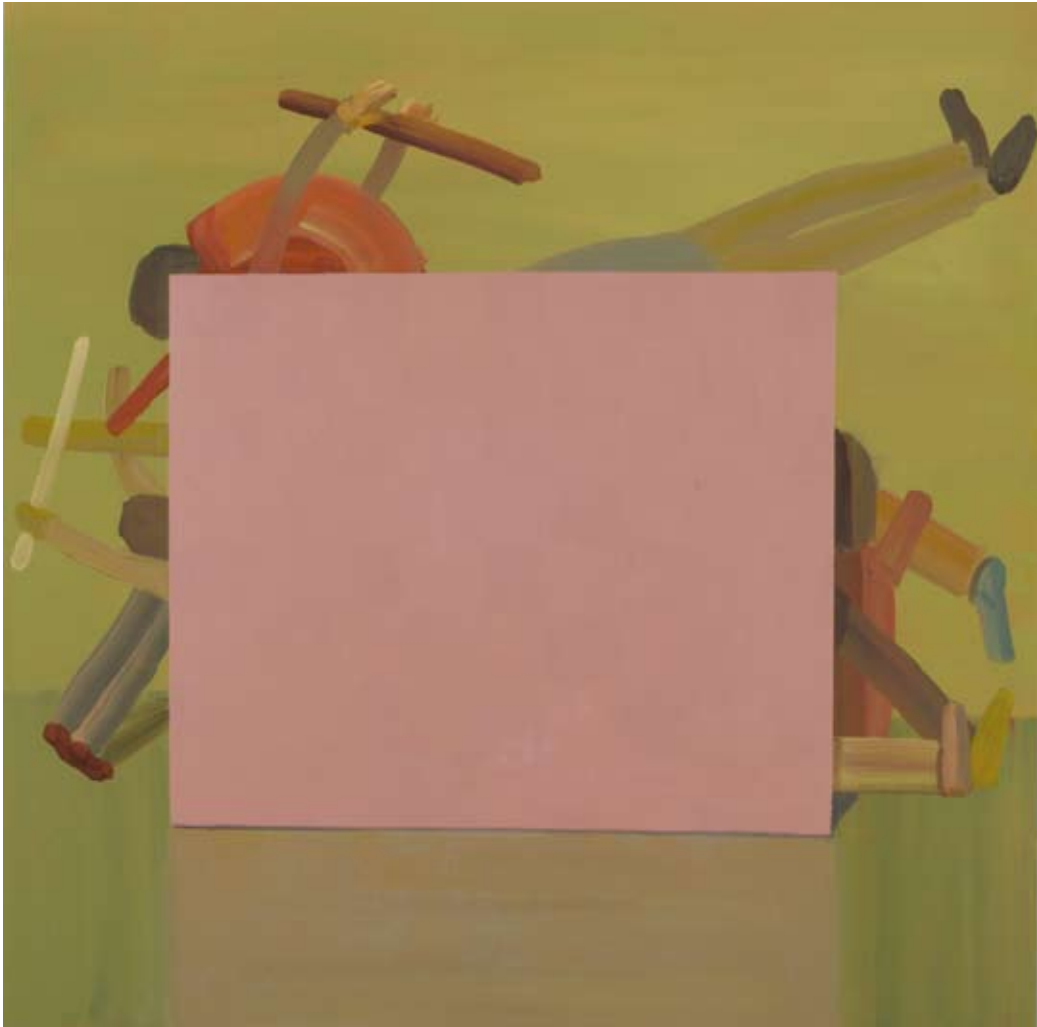
א: נכון, לפעמים הם מסתירים משהו אחר, אבל בכל מקרה, מי שמטעין את היצירה במשמעות זה לא אני – היוצר, אלא הצופה. אני יכול רק לנסות ולהשאיר עקבות מספיק מעניינים.

שואל דימויים (מכונת שיקוף), 2010, שמן על בד, 120x160 <<
Looking Images, 2010, oil on canvas, 160x120





פיגום, 2010, שמן על בד, 120x120
Scaffolding, 2010, oil on canvas, 120x120



דדנא, 2010, שמן על בד, 130X130
Workshop, 2010, oil on canvas, 130X130





תאורת יום (חיפוש), 2011, שמן על בד, 130x160
Daylight (Seeking), 2011, oil on canvas, 160x130



עץ, 2011, שמן על בד, 60X60
Tree, 2010, oil on canvas, 60X60



מקרר, 2011, שמן על בד, 60x70
Refrigerator, 2010, oil on canvas, 70x60



כדור, 2010, שמן על בד, 110X100
Ball, 2010, oil on canvas, 110X100



גירלנדה (אדום, צהוב, כחול), 2011, שמן על בד, 115X125
Garland (Red, Yellow, Blue), 2011, oil on canvas, 115X125







מכונת שיקוף, 2011, שמן על בד, 120x250
Scanning Machine, 2011, oil on canvas, 250x120



חדר מראות, 2011, שמן על בד, 125X160
Mirror Room, 2011, oil on canvas, 160X125



השענות, 2010, שמן על בד, 70X70
Leaning, 2010, oil on canvas, 70X70



מאחור, 2010, שמן על עץ, 40X30
Behind, 2010, oil on wood, 30X40





שמיטה, 2010, שמן על בד, 100X150
Leaving, 2010, oil on canvas, 100X150



התבחבשות בחוץ, 2011, שמן על בד, 130x160
Outdoor Scramble, 2011, oil on canvas, 160x130





עץ, 2011, שמן על בד, 60X65
Tree, 2010, oil on canvas, 65X60



מפל, 2010, שמן על בד, 100X100
Fall, 2010, oil on canvas, 100X100



מעבר, 2010, שמן על בד, 130X70
Transition, 2010, oil on canvas, 70X130



שקיעה מתוקה, (סדרת "התחבשות"), 2010, שמן על בד, 180x200
Sweet Sinking, ("Scrambling" series), 2010, oil on paper, 200x180

אלון קדם

1982	נולד בירושלים
2009-2005	BFA, המחלקה לאמנות, בצלאל – אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים
2008	במסגרת תוכנית חילופי סטודנטים – Maryland Institute College of Art בולטימור, ארה"ב
2010-2012	לימודי חינוך ותעודת הוראה באמנות, מכון כרם, ירושלים

תערוכות קבוצתיות

2009	"מנועי חיפוש", גלריה דולינגר, תל-אביב
2010	"סקיצות", הגלריה החדשה, סדנאות האמנים, ירושלים
2011	"מערימים", גלריה טבי, תל אביב

פרסים

2009	פרס פרסר להצטיינות בציור, בצלאל – אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים
------	---

אוספים

אוסף בנק לאומי
אוסף המחלקה לאמנות, בצלאל – אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים

Alon Kedem

- 1982 Born in Jerusalem
- 2005 – 2009 BFA, The Department of Fine Arts,
Bezalel – Academy of Arts and Design, Jerusalem
- 2008 Student Exchange Program –
Maryland Institute College of Art, Baltimore, USA
- 2010-2012 Art Educations Studies, Kerem Institute, Jerusalem

Group Exhibitions

- 2009 “Search Engines”, Dollinger Gallery, Tel Aviv
- 2010 “Sketches”, The New Gallery, Artists-Studios, Jerusalem
- 2011 “Loading”, Tavi Gallery, Tel Aviv

Awards

- 2009 Percer Prize for Excellence in Painting,
Bezalel – Academy of Arts and Design, Jerusalem

Collections

- The Bank Leumi Collection
- The Collection of the Department of Fine Arts,
Bezalel – Academy of Arts and Design, Jerusalem

in a conceptual, mental, and cognitive void. We are presented, then, with a variety of mutually destructive contradictory concepts.

Throughout history, since the expulsion of art from the heaven of idolatry by violent Hebraic monotheism, its resurgence as a handmaiden in the harem of Christian syncretism, and its traumatic encounter with Plato, founder of Western philosophy, art's relationship with philosophy has been grounded in humiliation, followed by many years of mutual estrangement, replaced in the nineteenth century by harsh relations of respectful fear, which remain, I believe, in place today (its suitors: Schopenhauer, Hegel, Nietzsche, Heidegger, and Merleau-Ponty; in contrast to such suspicious philosophers as Sartre and Baudrillard). Kedem and his collection of paintings constitute, in my view, outstanding representatives of this predicament, of being willingly torn between the two domains – art and philosophy – at the core of contemporary artistic discourse. His sincere approach, intimately connected to unmediated, age-old visual tradition, reflects his conviction that art has always been the conglomerate, the quantum, the rhizome, the “in between”, the obscure material and unfaithful shrew that cannot be subdued.'

for discussion, but with no guarantee that it will actually launch us toward the next painting, without destroying it. What is perceived as “problematic” by the viewer appears to Kedem as a phenomenological fact of unmediated and impartial visual language.

I will end with one example among many: as suggested by the title *Gate*, this painting supposedly invites us to enter the painting’s inner genealogy. It exhibits the conceptual paradigm of a child who has surrendered, as demanded of him, his untamed, inner pictorial language, in order to acquire the conceptual and hierarchical language of adult imagery. This imagery divides the world into the massive inanimate object – earth/soil, the animate – vegetation/nature, and voluminous space – the sky, as the immanent system of the observer, situated beyond/above the picture; by extension, into the paradigm of time, divided into past, present, and future, and, by extension, into the physical, the animate, and the metaphysical, and everything in between. Yet, the rigor that overwhelms the emotion-laden shades in each part of the paradigm offers an alternative: a sober, classical, and critical approach to modernism’s childish facet. If so, *Gate* apparently attests to the internalization of traditional painterly conventions, especially since childlikeness – as a conceptual or even a fundamental option – is completely absent from Kedem’s painting.

Yet, the sarcasm inherent in the painting *Transition*, *Gate*’s persecuted-persecutor, seems to confirm, but also to negate, this possibility. *Transition* cites *Gate*

schematically, with an emphasis on its lower part as a landscape of mounds extending into infinity, linked by underground passages, while its upper segment is abstracted into a chromatic horizon, made redundant by the rhizomatic irony stretching before us in the painting. For this painting is undoubtedly a “rhizome”: it has no entry and no exit, no beginning and no end, no focal point, no perceptual hierarchy of any kind, and so on.

Transition, then, where from and where to? *Gate*’s egotistic, logo-centric individual oversight is entirely eliminated from this painting, offering a multidirectional look from within, or into, or simply in..., in which the significance of the “direction” is abstruse or, at the very least, directionless. It may be a “passage”, but one that is closed off and sealed, from one thing to itself; namely, at least at this point, to naught. Such absurdity: the infinite is finite in its infiniteness.

The painting *Departure* reshuffles the cards. It seems that the balance of this abstract de Chiriconian space would not be violated and that its pictorial “locale” would not be undermined even if we demonstratively effaced the “event” occurring in it. This human flight or escape seems more like vanishing or evaporation into the infinite continuum of the space itself, or simply a somnambulant movement that instantly reappears on the other side of this labyrinth/rhizome, without modifying it as such. In other words, there is neither gate/opening nor passage, and, consequently, no exit either. The surrealist de Chiriconian void is grounded

Such insights do not arise from a superficial glance at the paintings. The attempt to identify a source, a narrative, a common thread, or a rational explanation risks disappointment. Kedem regards the “philosophy of art” as others regard the “philosophy of religion”, as though cautioning against the sin of hubris, “The Philosophy!” period. Despite the desire to impose “coherence” on this group of works, we cannot recognize in Alon Kedem’s paintings anything but heaps of mounds and confounding bulbs, piles of sand, and human mounds called “scrambles”, piles of stones and scaffolding, piles of sweets that “blind” the viewer and the painting as one, and indistinguishable mounds, devoid of all form and identity, at the extremity of X-ray machines.

We must follow the principle latent in the paintings’ formation in order to undertake their examination. “Beginning”, according to Kedem, does not refer to some genealogical, primordial, or singular knowledge of the “origin”, but is simply a kind of necessity, a thrust to action, as the painting is named for its beginning, “painting-action”, and not after its end, “painting-object”. This act in Kedem’s controlled action painting is manifested by a certain growing tension emerging from the image depicted on the canvas, constantly hovering in between, always in the midst and in motion, constructing a concept and then completely destroying it, as in the series of paintings called “Equilibrium” – presented at the Bezalel graduating students’ exhibition – depicting a pile of stones, terraces, and stone walls. Kedem distils these shapes and

structures, promoting an analysis of the “conglomerate” variations – in the process of assembly/collapse – abstracted from the “keystone”. The illusion of three-dimensionality impairs our ability to determine whether it consists of a “structure” or simply a “heap”, whether it is a structural heap about to collapse or a structural heap arising from a collapsed structure that previously stood “there”. It may be termed, as formulated by one of his teachers, “the architecture of collapse”, a sort of focused, dismantling examination, somewhere in between the stages of Hegelian dialectics, of opposing forces that merge into something new. But the solace of synthesis is far from being attainable, as in a quantum or in the illusoriness of Escher’s drawings, since its balance or imbalance is recurrently violated, at every moment and by the very same examination.

Though Kedem’s painting moves the viewer to discussion, it simultaneously silences him. The painting’s ghostly refusal to speak in our own language imparts a deceiving, paralyzing sensation. Kedem paints in order to illustrate that which words struggle to express and, at the same time, to silence. The attempt to forge a narrative for that which is in its essence random-systematic is doomed to failure. The shift from destruction to construction does not only occur within the painting itself, but also in the transition from one painting to another. It is difficult to decide which of the works should serve as a “key” for discussion, since every single work offers a non-categorical “opening”, a “starting point”, a “pretext”

language outward to objective reality, and from there to its critical reflection in the a-historical of the soul. While aiming at a pictorial genealogy of sorts – technical and substantial – that is dynamic, alive, and invigorating, it strives to serve as an absurd X-ray machine on behalf of objective reality, which it engages on an unintellectual level. His painting is sensuous and intuitive, philosophical and dialectical, and, above all, spiritual; it is of interest to him as a phenomenon, as a phenomenological object, at times contingent and at others associative, rather than as a conclusion. As such, it is a unique, self-conscious type of schizophrenic awareness incessantly hovering between two irreconcilable poles: the consciousness of



the artist and that of the viewer that co-exist, together or apart, for better or for worse, on the canvas. Is a painting an actual “thing”, a consciousness, knowledge? Kedem’s painting, in any case, compels us to view it with confidence as a “floating consciousness”.

The current exhibition does not feature a random selection of works from Kedem’s astonishing output of the past two years. It represents, rather, a very complex intermediate stage of modification in the processes of introspection, constantly interrupted or perhaps challenged by looking outward to objective reality. The simultaneity of these processes, often accompanied by pictorial inquiry into the very processes of epistemology, both conscious and unconscious, of the inner and the outer, yields a cyclical set of artworks depicting the indistinguishable, concurrent forces of destruction and creation governing his painting. Yet, more delicate intermediate stages of emotion and reflection, of processes of dismantling and assembly, of mental gloom mingled with colorful, at times melancholic, humor, of a bold yet crumbling gaze, of structured concealment versus explicit illustration of blindness and sudden, existential, or capricious misapprehension – are revealed by a more profound examination of Kedem’s paintings.

Equilibrium, 2009, oil on canvas, 100x100

Scrambles | Albert Suissa

The gaze of the artist Alon Kedem peeks out from the juxtaposition of bluish-gray and brown tones horizontally dividing the painting *Peeking*. His hidden, hovering gaze defines the horizontal line that divides the painting into two “almost” equal monochromatic planes evoking contradictory feelings; one of his eyes sees while the other punctures. Unlike the written word, painting does not correspond with an imaginary addressee, nor does it support anything, but is, rather, a thought in the process of becoming. We may, therefore, complete the inner symmetry: the artist’s Orphic gaze cannot see the Eurydican observer; he paints (sees) himself seeing (peeking). The recurrent compartmentalization of the



canvas into different monochromatic shades, with the image in the background, no doubt pays overt – yet critical – homage to Abstract Expressionism and to the long line of artists

Francisco Goya, *The Dog*, ca. 1819–23, oil mural transferred to canvas, Museo del Prado, Madrid

associated with the style. Nevertheless, it is Francisco Goya’s acclaimed, mystifying painting of the *Dog* that is most explicitly appropriated by this picture. While in Goya’s painting the gaze of the dog, sinking into the terrifying swamp, is directed, as though possessed, to the occult and formidable metaphysical diagonal that cleaves the universe into heaven and hell, the artist’s somber gaze in Kedem’s painting, supposedly turned to the viewer, metaphorically floating towards him, is actually directed at the impenetrable horizontal purgatory of the humane, the mundane, and the melancholic. To paraphrase Frank Stella’s well-known saying, what one sees in Kedem’s painting is not at all what one sees, assuming that the eye is actually at liberty to discern the truth.

This dismal delineation of the picture’s dialectics does not negate the fact that Alon Kedem’s painting is inviting, moving, and thought-provoking, and, most of all, intriguing. Despite the tremor and fragility conveyed by the palette and by some of his early imagery (reflections, portraits, equilibrations), this painting is impressive in its watchful intellectual vigor, at times investigative and at others contemplative, and in the sure hand that very naturally and with great fondness corresponds with the history of painting through the ages.

Kedem’s manner is often reflexive, reflected/reflective, operating from the historical interior of painting and its

Alon Kedem

The exhibition and catalogue are produced in honor of Kedem's winning of the
2011 Osnat Mozes Young Artist Painting Prize

Prize Committee Members: Larry Abramson, Shai Azoulay, Haim Ben-Shitrit

Exhibition Curator: Avi Sabach

Jerusalem Artists' House

Director: Ruth Malul-Zadka

Production Staff: Tamar Katz, Limor Levy, Amiad Abrahams

Exhibition Installation: Amiad Abrahams

Committee Members: Magdalena Hefetz (chairperson), Heddy Abramowitz,

Shai Azoulay, Meirav Davish Ben Moshe, Marcelo Lauber, Jonathan Ofek, Lena Zaidel

Catalogue

Scrambles – Albert Suissa

Catalogue Design and Production: Noah Lichtinger

English Translation: Merav Fima

Plates, Printing, and Binding: Printiv Press, Giv'at Sha'ul

All measurements are given in centimeters, width x height

The production of the exhibition and the catalogue have been made possible through the generous support of:

The Mozes family

Israel Ministry of Culture and Sport

Jerusalem Municipality, Culture, Society and Leisure Administration



© All rights reserved, Jerusalem Artists' House, October 2011

The Association of Painters and Sculptors – Jerusalem Artists

Alon Kedem

Works 2010-2011



Jerusalem Artists' House



שער, 2010, שמן על בד, 180X160
Gate, 2010. oil on canvas, 180X160

