**כחוט השני: תרבות הספר העברית**

**חוט השני**פירושו חוט אדום, והוא בא במקרא פעמיים: ביהושע פרק ב המרגלים מורים לרחב לסמן את ביתה בחוט אדום כדי שיוכלו לזהותו במלחמה: "אֶת תִּקְוַת **חוּט הַשָּׁנִי** הַזֶּה תִּקְשְׁרִי בַּחַלּוֹן אֲשֶׁר הוֹרַדְתֵּנוּ בוֹ…" (פסוק יח). הצירוף נזכר גם בשיר השירים ד, ג: "**כְּחוּט הַשָּׁנִי** שִׂפְתֹתַיִךְ..."

על פי המילון ההיסטורי ללשון הגרמנית מאת האחים גרים – הסופר הנודע גתה הוא שיצר את הקשר בין "חוט אדום" להוראה "קו יסודי, רעיון מנחה".[[1]](#footnote-1) בספרוDie Wahlverwandtschaften  מ־1809 מתאר גתה את החוט האדום – roter Faden – שנשזר בחבלי אוניות הצי האנגלי כדי לסמנן כרכוש הממלכה. אםיישלף בנקודה אחת**,** יוּתרהחבלכולו. כלומר גםהמקטעהזעירביותרבחבל נושא את סימן שייכותו לכתר: "כל עבוֹתוֹת הצי המלכותי, מן החזקים ועד הדקים ביותר, שזור בהם מקצה אל קצה **חוט השני**(במקור: ein roter Faden = חוט אדום), אשר אין לשלוף אותו בלי להתיר את העבוֹת כולו; וגם הקטע הזעיר ביותר נושא את סימן שייכותו לכתר".[[2]](#footnote-2)

כאשר נשאל הביטוי roter Faden לעברית – אם ישירות מן הגרמנית אם בתיווכה של הרוסית – הוא לא נותר בתרגומו המילולי "חוט אדום", אלא התהדר בצירוף המקראי "**חוט השני"**.**[[3]](#footnote-3)** השימוש הראשון שנמצא בביטוי זה בעברית בהוראה של "קו יסודי" הוא בהקדמת המו"ל (כנראה י"ח רבניצקי) לקובץ המאמרים של אחד העם "על פרשת דרכים" מ־1895: "בכל הספר **יעבר כחוט השני** רעיון עיקרי אחד. ככל הנראה בחר המתרגםבצירוף "חוטהשני"כדילעטראתכוונתושלגתהבניחוחתנ"כיובכך לקרבאתהקוראלעולםהמושגיםהכתוב**,** הרוחניוהתרבותישלעםישראל**.[[4]](#footnote-4)**

1: ייתכן שכדאי להוסיף פה תמונה של אחד הספרים שעיצב מיכאל שיש בהם חוט אדום כסימניה

**הרוח והחומר**

מקובל שה[יהדות](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%99%D7%94%D7%93%D7%95%D7%AA) היא הדת המונותאיסטית הראשונה מבין הדתות המונותאיסטיות האברהמיות (עמן נמנות גם הנצרות והאסלאם). ראשיתה ברגע ההתגלות של אלוהים לאברהם, כפי שמסופר בספר בראשית: "וַיִּקְרָא אֵלָיו מַלְאַךְ יְהוָה מִן הַשָּׁמַיִם וַיֹּאמֶר אַבְרָהָם אַבְרָהָם וַיֹּאמֶר הִנֵּנִי" (בראשית כב, יא). אולם תורתו הכתובה של העם היהודי לא נוצרה בימיו של אברהם, אלא מאות שנים מאוחר יותר, בסופו של תהליך קאנוניזציה ארוך שנים שנמשך לאורך תקופות בית ראשון ושני, עד שהתגבש לקודקס הקאנוני של העם היהודי, הלוא הוא התנ"ך (לפי מרבית ההערכות הושלמה כתיבתו בין המאה השנייה לפסה"נ למאה השנייה לסה"נ, בסוף תקופת בית שני).[[5]](#footnote-5)

אל הטקסט הקאנוני הזה התפתח ביהדות יחס של קדושה, כשל דברי אלוהים חיים שניתנו במעמד הר סיני, שבו כונן אלוהים את בריתו עם בני ישראל. תורתו של עם ישראל, שניתנה לו במעמד אלוהי זה ובתיווכו של משה, נמסרה לו בצורת ציווי מוסרי החקוק באבן, על גבי לוחות הברית: "וַיַּגֵּד לָכֶם אֶת בְּרִיתוֹ אֲשֶׁר צִוָּה אֶתְכֶם לַעֲשׂוֹת עֲשֶׂרֶת הַדְּבָרִים וַיִּכְתְּבֵם עַל שְׁנֵי לֻחוֹת אֲבָנִים" [דברים ד, יג]. קדושתם של הדברים הכתובים נקבעה בשעה שניתנו לעם ישראל בצורת אובייקט פיזי שייצג "דברי אלוהים חיים". ברגע זה הפכו דברי אלוהים לאובייקט רב־ממדי, מטא־פיזי, המגלם את הסינתזה שבין הרוח לחומר.[[6]](#footnote-6)

**המקום והספר**

כִּי־תָבֹא אֶל־הָאָרֶץ, אֲשֶׁר יְהוָה אֱלֹהֶיךָ נֹתֵן לָךְ, וִירִשְׁתָּהּ, וְיָשַׁבְתָּה בָּהּ; וְאָמַרְתָּ, אָשִׂימָה עָלַי מֶלֶךְ, כְּכָל־הַגּוֹיִם, אֲשֶׁר סְבִיבֹתָי: שׂוֹם תָּשִׂים עָלֶיךָ מֶלֶךְ, אֲשֶׁר יִבְחַר יְהוָה אֱלֹהֶיךָ בּוֹ: מִקֶּרֶב אַחֶיךָ, תָּשִׂים עָלֶיךָ מֶלֶךְ: לֹא תוּכַל לָתֵת עָלֶיךָ אִישׁ נָכְרִי, אֲשֶׁר לֹא-אָחִיךָ הוּא: רַק, לֹא־יַרְבֶּה־לּוֹ סוּסִים, וְלֹא־יָשִׁיב אֶת־הָעָם מִצְרַיְמָה, לְמַעַן הַרְבּוֹת סוּס; וַיהוָה, אָמַר לָכֶם, לֹא תֹסִפוּן לָשׁוּב בַּדֶּרֶךְ הַזֶּה, עוֹד: וְלֹא יַרְבֶּה־לּוֹ נָשִׁים, וְלֹא יָסוּר לְבָבוֹ; וְכֶסֶף וְזָהָב, לֹא יַרְבֶּה־לּוֹ מְאֹד: וְהָיָה כְשִׁבְתּוֹ, עַל כִּסֵּא מַמְלַכְתּוֹ **וְכָתַב לוֹ אֶת־מִשְׁנֵה הַתּוֹרָה הַזֹּאת, עַל־סֵפֶר**, מִלִּפְנֵי, הַכֹּהֲנִים הַלְוִיִּם: **וְהָיְתָה עִמּוֹ, וְקָרָא בוֹ כָּל־יְמֵי חַיָּיו לְמַעַן יִלְמַד, לְיִרְאָה אֶת־יְהוָה אֱלֹהָיו, לִשְׁמֹר אֶת־כָּל־דִּבְרֵי הַתּוֹרָה הַזֹּאת וְאֶת־הַחֻקִּים הָאֵלֶּה, לַעֲשֹׂתָם**: לְבִלְתִּי רוּם־לְבָבוֹ מֵאֶחָיו, וּלְבִלְתִּי סוּר מִן־הַמִּצְוָה יָמִין וּשְׂמֹאול **לְמַעַן יַאֲרִיךְ יָמִים עַל־מַמְלַכְתּוֹ הוּא וּבָנָיו, בְּקֶרֶב יִשְׂרָאֵל**: (דברים יז, יד–כ).

שבעת הפסוקים החותמים את ספר דברים יז (פס' יד–כ) מכונים "חוק המלך", והם חלק מסדרת חוקים הדנים באישי ציבור. פרשת מינוי המלך באה לאחר שורה של חוקים העוסקים בעקרונות הבסיסיים של המשפט. פסוקים אלה מתארים, מצד אחד, את השאיפה שהעם ינהל את חייו בכפוף לברית שכרת עם אלוהים, מבלי להזדקק לסמכות חיצונית בדמות מלך שתנהל את אורחות חייו, ומצד אחר הם משקפים את הכרח המציאות ואת הצורך האנושי הנוטה להסתמך על מלכים, כמנהג העמים האחרים. משה מבין שהוא צריך לאגד לתוך ספר את החוקים שעל פיהם צריך עם ישראל לנהוג ("משנה תורה" הוא גם כינוי נוסף לספר דברים). מהלך זה מביא לידי ביטוי את ההבנה המנהיגותית של משה שהספר הפיזי, על התורה הכתובה בו, ישמש כלי בידיהם של בעלי השלטון הרוחני והפוליטי כדי להנהיג בעזרתו את העם ולשמור עליו מכל רע. החוק, לכן, מתיר מינוי מלך – אך בתנאים מסוימים, ובמסגרתו בעלי השלטון יהיו כפופים לספר התורה.

וַיְהִי כְּכַלּוֹת מֹשֶׁה, לִכְתֹּב אֶת־דִּבְרֵי הַתּוֹרָה־הַזֹּאת עַל־סֵפֶר: עַד, תֻּמָּם: וַיְצַו מֹשֶׁה אֶת־הַלְוִיִּם, נֹשְׂאֵי אֲרוֹן בְּרִית־יְהוָה לֵאמֹר: **לָקֹחַ, אֵת סֵפֶר הַתּוֹרָה הַזֶּה, וְשַׂמְתֶּם אֹתוֹ, מִצַּד אֲרוֹן בְּרִית־יְהוָה אֱלֹהֵיכֶם; וְהָיָה־שָׁם בְּךָ, לְעֵד**: (דברים לא, כד–כו)

פסוקים אלה משקפים את ההבנה העמוקה שמקומו של ספר התורה נועד להיות גם פיזית, בבית המקדש, מצד ארון הברית, וגם ערטילאי, בתוך תודעתו ונפשו של בן הברית הלוקח על עצמו את קיום חוקי התורה. מקומו הפיזי בקודש הקודשים משקף את מעמדו הרוחני, ואת מרכזיותו במערכת היחסים שבין האדם המאמין לאלוהיו. בכך מתחזק כוחו המטא־פיזי של האובייקט החומרי, הלוא הוא הספר הכתוב, וכן הדינמיקה המתמשכת והמעגלית שבין הספר לקוראו.

תורת משה ליוותה את העם בנדודיו והיוותה עוגן מוסרי שהסדיר את אורחות החיים של בני ישראל עד להגעתם למקום פיזי קבוע בארץ ישראל. אך הסכנה הגלומה בכך שהגיע עם ישראל למקום מבטחים היא שעם הזמן עלול העם לאבד את דרכו המוסרית ולשכוח את הברית שכרת עם אלוהים. לכן, גם בתקופות מאוחרות יותר, כשנשכחה התורה מן העם, הגילוי המחודש של הספר הפיזי אִפשר לו לחזור לדרך הישר:

וַיְהִי, בִּשְׁמֹנֶה עֶשְׂרֵה שָׁנָה, לַמֶּלֶךְ, יֹאשִׁיָּהוּ; שָׁלַח הַמֶּלֶךְ אֶת-שָׁפָן בֶּן-אֲצַלְיָהוּ בֶן־מְשֻׁלָּם, הַסֹּפֵר, בֵּית יְהוָה, לֵאמֹר: עֲלֵה, אֶל-חִלְקִיָּהוּ הַכֹּהֵן הַגָּדוֹל, וְיַתֵּם אֶת־הַכֶּסֶף, הַמּוּבָא בֵּית יְהוָה אֲשֶׁר אָסְפוּ שֹׁמְרֵי הַסַּף, מֵאֵת הָעָם: וְיִתְּנוּהוּ, עַל־יַד עֹשֵׂי הַמְּלָאכָה, הַמֻּפְקָדִים, בֶּבֵּית יְהוָה; וְיִתְּנוּ אֹתוֹ, לְעֹשֵׂי הַמְּלָאכָה אֲשֶׁר בְּבֵית יְהוָה, לְחַזֵּק, בֶּדֶק הַבָּיִת: לֶחָרָשִׁים, וְלַבֹּנִים וְלַגֹּדְרִים; וְלִקְנוֹת עֵצִים וְאַבְנֵי מַחְצֵב, לְחַזֵּק אֶת־הַבָּיִת: אַךְ לֹא־יֵחָשֵׁב אִתָּם, הַכֶּסֶף הַנִּתָּן עַל־יָדָם: כִּי בֶאֱמוּנָה, הֵם עֹשִׂים: וַיֹּאמֶר חִלְקִיָּהוּ הַכֹּהֵן הַגָּדוֹל, עַל־שָׁפָן הַסֹּפֵר, סֵפֶר הַתּוֹרָה מָצָאתִי, בְּבֵית יְהוָה; וַיִּתֵּן חִלְקִיָּה אֶת־הַסֵּפֶר אֶל־שָׁפָן, וַיִּקְרָאֵהוּ: וַיָּבֹא שָׁפָן הַסֹּפֵר, אֶל־הַמֶּלֶךְ, וַיָּשֶׁב אֶת־הַמֶּלֶךְ, דָּבָר; וַיֹּאמֶר, הִתִּיכוּ עֲבָדֶיךָ אֶת־הַכֶּסֶף הַנִּמְצָא בַבַּיִת, וַיִּתְּנֻהוּ עַל־יַד עֹשֵׂי הַמְּלָאכָה, הַמֻּפְקָדִים בֵּית יְהוָה: **וַיַּגֵּד שָׁפָן הַסֹּפֵר, לַמֶּלֶךְ לֵאמֹר, סֵפֶר נָתַן לִי, חִלְקִיָּה הַכֹּהֵן; וַיִּקְרָאֵהוּ שָׁפָן, לִפְנֵי הַמֶּלֶךְ: וַיְהִי כִּשְׁמֹעַ הַמֶּלֶךְ, אֶת־דִּבְרֵי סֵפֶר הַתּוֹרָה; וַיִּקְרַע, אֶת־בְּגָדָיו**: וַיְצַו הַמֶּלֶךְ אֶת־חִלְקִיָּה הַכֹּהֵן וְאֶת־אֲחִיקָם בֶּן־שָׁפָן וְאֶת־עַכְבּוֹר בֶּן־מִיכָיָה וְאֵת שָׁפָן הַסֹּפֵר, וְאֵת עֲשָׂיָה עֶבֶד־הַמֶּלֶךְ לֵאמֹר: לְכוּ דִרְשׁוּ אֶת־יְהוָה בַּעֲדִי וּבְעַד־הָעָם, וּבְעַד כָּל־יְהוּדָה, עַל־דִּבְרֵי הַסֵּפֶר הַנִּמְצָא, הַזֶּה: כִּי־גְדוֹלָה חֲמַת יְהוָה, אֲשֶׁר־הִיא נִצְּתָה בָנוּ, עַל אֲשֶׁר לֹא־שָׁמְעוּ אֲבֹתֵינוּ עַל־דִּבְרֵי הַסֵּפֶר הַזֶּה, לַעֲשׂוֹת כְּכָל־הַכָּתוּב עָלֵינוּ: (מלכים ב כב, ג–יג)

היבט נוסף של החיבור המטא־פיזי בין התוכן הפולחני לאובייקט שבו הוא "מאוחסן" היא היותו של התנ"ך תוצר של אסופה קולקטיבית. לא מחבר יחיד הוא זה שכתב את כל ספרי וסיפורי התנ"ך, אלא מנהיגים ומובילי דעת קהל רבים הם שכתבו במהלך הדורות יצירות נפרדות שנאספו לכדי קאנון אחד שלם, כחלק ממהלך מתמשך שארך מאות שנים. יש הטוענים כי הקאנוניזציה המלאה של התנ"ך, תהליך גיבוש נוסחו הסופי המוכר לנו כיום, ערכה כ־900 שנים לערך: החלה במאה ה־4 לפסה"נ (עם חוקי התורה), המשיכה במאה ה־2 לפסה"נ (עם "נביאים") ונחתמה (ב"כתובים"), לדעת רוב החוקרים של ימינו, סמוך לזמן חורבן בית המקדש השני (בשנת 70 לסה"נ), שגם היה אחד הזרזים לחתימתו.[[7]](#footnote-7) אחת מן ההשקפות במחקר גורסת כי מי שאיגד את הנוסח הקאנוני של הספר המוכר לנו כיום כתנ"ך היה עזרא הסופר בתקופת בית שני.[[8]](#footnote-8)

הכוח המיוחס לספרי התורה ולאביזרי הקדושה המשמשים בתפילה חורג במקרים מסוימים הרבה מעבר לתפקידם הרשמי בבית הכנסת. כבר בעת העתיקה העניקו לספר מעמד של חפץ בעל נוכחות פולחנית מקודשת, שיש לרומם, לעטר, ולפאר בכל דרך אפשרית. חז"ל פיתחו את רעיון הייחוד של הספר כאובייקט מוחשי ומקודש.[[9]](#footnote-9) לפיכך נקבעו כללי התנהגות נאותה בפני הספר: אין לנגוע במגילת הקלף ביד חשופה; אין לטלטלו שלא לצורך; יש לקום לכבודו בעת הוצאתו והכנסתו לארון ; אם נפל קורעים קריעה, צמים ומבקשים מחילה, וכן הלאה. במהלך הדורות הפך הספר המעוטר לאובייקט המוחשי המקודש ביותר בעולם היהודי, ויוחס לו כוח מגי רב. חשיבות רבה זו באה לידי ביטוי גם כיום, בכל הקשור למשל למלאכת הכתיבה של ספרי הקודש, המיועדת לסופרי סת"ם. [[10]](#footnote-10) אלה עוסקים במלאכת היד הקפדנית וכפופים לשורה של חוקים ולאופני העתקה ספציפיים שצריכים לקבל מענה לפני שיוכלו ספרים אלה למצוא את מקומם בארון הקודש בבית הכנסת.[[11]](#footnote-11)

משום כך יכול היה כל דור להתייחס אל כל הספרים הכלולים בקאנון המקראי כלהתגלות של זמנו. תהליך זה גבר בהתמדה אחרי חורבן בית המקדש, כאשר רובו של העם היהודי חי בגלויות, והתנ"ך היה לו כעין 'מולדת מִיטַלְטלת'. עם חורבן המרכז הגַשמי מִזְדָהֵר והולך המרכז הרוחני.[[12]](#footnote-12)

**עם הספר**

בתקופת מלכות פרס, כשנה לאחר שנשלמה בנייתו של [בית המקדש](https://www.hidabroot.org/%D7%91%D7%99%D7%AA-%D7%94%D7%9E%D7%A7%D7%93%D7%A9) השני, עלה עזרא הסופר מבבל לארץ ישראל ועמד בראש 1800 עולים לירושלים כחלק מ"שיבת ציון", בעלייה המכונה "עליית עזרא". תחת שרביטו והשראתו של עזרא הסופר הונהגה "שיבת ציון" מגלות בבל. עיקר פועלו של עזרא היה בחיזוק לימוד התורה וקיום מצוותיה. הוא התקין תקנות חדשות העוסקות בלימוד התורה, ומכונות "תקנות עזרא". אלה הפכו את עיקרי התורה לנגישים עבור העם, וקבעו, בין היתר, ימים קבועים שבהם קראו את התורה, כך שלא יעברו שלושה ימים בלא לימוד תורה. בכך קידם עזרא מהלך של דמוקרטיזציה של הדת, שהיווה חולייה מקשרת בין התורה שבכתב לתורה שבעל־פה.

בעקבות תקנותיו של עזרא עבר "הספר" מידי הכוהנים והחכמים, שהיו עד אז היחידים שקראו בו ופירשו אותו, לידי העם כולו, מה שאִפשר, באופן ייחודי ליהדות, לימוד משותף לכל השכבות השונות בחברה. מנהג זה אף הוביל להקמת מוסדות הלימוד הראשונים שעסקו בהוראת התנ"ך ונקראו "בתי ספר". על ידי כך נעשו הקהילה והציבור פתוחים לחדירת הטקסטים המקראיים ונוצרה קרקע פוֹרה לקליטתם ולהתחדשותם היצירתית,[[13]](#footnote-13) כמו גם היכולת לבקר או להטיל ספק.[[14]](#footnote-14)

מעניין לציין שהמושג "עם הספר" מקורו בתקופת היווצרות האסלאם.[[15]](#footnote-15) הנביא מוחמד, מחולל האסלאם, השתמש בעל כורחו בכינוי "אנשי הכתב" (אהל אל־כתאב) לתיאור היהודים במקומות רבים בקוראן. לפי גרשום שלום, הייתה זו "הודאה בדבר היות היהודים בעלי ספר מייסד […] תואם לספר האחד אשר לאלוהים בשמיים או נובע ממנו".[[16]](#footnote-16)

שלום ממשיך וכותב על הקשר הבל ינתק של העם מן הספר: "העם היהודי, שמצד הווייתו הביולוגית כמעט שלא היה ראוי לתשומת לב יותר מאיזשהו עם אחר מעמי המזרח הקדום שכבר מזמן נכחדו ועברו מן העולם, הופיע בזירת ההיסטוריה ביחד עם הספר שלו. העם והספר כרוכים היו בתודעה העצמית של היהודים ובתודעת העולם. […] הקשר בין העם והספר היה כה חזק ואורגני, שסערות ההיסטוריה לא יכלו להתירו".[[17]](#footnote-17) או כפי שמתאר זאת הסופר היינריך היינה: "כרוח רפאים השומר על אוצר אשר הופקד בידו לפנים [פעם] בעודנו חי, כן ישב העם הנרצח הזה, עם הרפאים הזה, באפלולית גטאותיו ושימר את הביבלייה העברית".[[18]](#footnote-18)

2: לשיםכמהתמונותמארכיוןהמחלקה**,** שלכתבי־קודשעבריים**.** גניזהבאופןכללי**.**

**הגניזה**

וְנִתַּצְתֶּם אֶת־מִזְבְּחֹתָם, וְשִׁבַּרְתֶּם אֶת־מַצֵּבֹתָם, וַאֲשֵׁרֵיהֶם תִּשְׂרְפוּן בָּאֵשׁ, וּפְסִילֵי אֱלֹהֵיהֶם תְּגַדֵּעוּן; וְאִבַּדְתֶּם אֶת־שְׁמָם, מִן־הַמָּקוֹם הַהוּא: לֹא־תַעֲשׂוּן כֵּן, לַיהוָה אֱלֹהֵיכֶם: [דברים יב, ג–ד]

לפסוקים אלה מספר דברים התייחס הרמב"ם ב"משנה תורה" שלו [איור3], ופירשם כאיסור להשמיד או לגרום למחיקה של כל טקסט בעברית שמופיע בו אחד משמותיו של אלוהים. פרשנות זו הלכה והתרחבה במסורת היהודית והפכה בימי הביניים למנהג כולל יותר של שמירת כתבים מקודשים הכתובים בכתב עברי ושיצאו מכלל שימוש. מנהג זה מכונה גניזה וכך נקרא גם המקום שבו טומנים את הכתבים שנגנזו [איור 4].[[19]](#footnote-19)

קטעי הגניזה מכילים קטעי דפים, גיליונות או קונטרסים של ספרים שבלו מחמת השימוש בהם, ולפי המסורת היהודית שהתפתחה בימי־הביניים, בעיקר במזרח, לא הופקרו או נוצלו לשימוש משני, אלא נגנזו (או נקברו) כמות שהם. ידועה מכולן היא, כמובן, גניזת קהיר הענקית, שהשתמרה בבית הכנסת של הקהילה הארץ־ישראלית בפוסטאט (קהיר העתיקה), עד שהתגלו בו הגנזים והוצאו ממנו בשלהי המאה ה־19 [איורים 5–6].[[20]](#footnote-20)

התעודות שנמצאו בגניזה מעידות שרוב השיירים של כתבי היד שבה נגנזו בין שנת 1000 בערך לאמצע המאה ה־13.[[21]](#footnote-21) הממצאים הרבים שבגניזה זו מלמדים כי הנוהג לגנוז ספרים בלים לא נבע בהכרח מקדושת הטקסטים המועתקים, שהרי בממצאים אלה לא רק שהיו טקסטים לא מקודשים אלא גם דברי חולין ותעודות שאין בהם אפילו מובאות מן המקרא, ואף לא מקדושת הלשון העברית, מאחר שרבים מהם נכתבו בלשון הערבית (בשפה ששימשה את היהודים שחיו בארצות דוברות ערבית ונקראה ערבית יהודית – ערבית הכתובה באותיות עבריות). אם כן, נוהג הגניזה של כתבים אלה נבע מעצם היותם כתובים בכתב העברי. אף על פי שבין הקטעים הרבים השתרבבו גם תעודות בכתב ערבי, נראה שנוהג הגניזה נבע מן הקדושה שהאצילו כתבי היד הקדושים על הכתב העברי ככלל.[[22]](#footnote-22) מכאן, שלא רק הנאמר בטקסטים, אלא גם הממד הפיזי של הכתבים – טופל באותה יראת כבוד המאפיינת דבר־מה קדוש. ממד של קדושה התקיים בעצם השימוש בכתב העברי, מעבר לתוכן המועבר באמצעותו.[[23]](#footnote-23)

**חשיבותו של הטקסט העברי בהוויה היהודית**

חשיבותו העצומה של הטקסט העברי בהוויה היהודית, המשתקפת במנהג הגניזה, מלווה את עם ישראל לאורך כל שנות קיומו. ייחודה של השפה העברית, טוען החוקר סטיבן לובל (Lubell), הוא בקשר האינטימי המתקיים בין הדת היהודית לאלפבית העברי.[[24]](#footnote-24) בספרות הרבנית (ספרות חז"ל) העברית מכונה לרוב "לשון הקודש". ביטוי זה מופיע כבר במשנה במסכת סוטה, פרק ז, משנה א: "אלו נאמרין בכל לשון – פרשת סוטה, ווידוי מעשר וקריית שמע ותפילה (...) ואלו נאמרין בלשון הקודש – מקרא ביכורים, וחליצה, ברכות וקללות, ברכות כוהנים (...)". במשמעות מצומצמת, מתייחס הביטוי "לשון הקודש" לא לעברית כולה, אלא ל[עברית המקראית](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A2%D7%91%D7%A8%D7%99%D7%AA_%D7%9E%D7%A7%D7%A8%D7%90%D7%99%D7%AA) בלבד. במשמעותו המורחבת הוא משמש לשילוב של העברית וה[ארמית](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%90%D7%A8%D7%9E%D7%99%D7%AA) ה[תלמודית](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%AA%D7%9C%D7%9E%D7%95%D7%93) בתוך [העברית הרבנית](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A2%D7%91%D7%A8%D7%99%D7%AA_%D7%A8%D7%91%D7%A0%D7%99%D7%AA) ששימשה לכתיבת [הספרות התורנית](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A1%D7%A4%D7%A8%D7%95%D7%AA_%D7%AA%D7%95%D7%A8%D7%A0%D7%99%D7%AA) של ימי הביניים והעת החדשה[[25]](#footnote-25). בתפיסתם של ה[ראשונים](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A8%D7%90%D7%A9%D7%95%D7%A0%D7%99%D7%9D) הייתה לשון המקרא לשון הקודש, לעומת [לשון חז"ל](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%9C%D7%A9%D7%95%D7%9F_%D7%97%D7%96%22%D7%9C); במאה ה־16, טוען לובל, העברית נתפסה כ"אם כל השפות" (בלטינית: Hebraica est linguagem matter), מה שמצביע על כך שסברו כי עוד בגן עדן דיברו בעברית. האות העברית נטענה בפונקציונליות דתית מרגע חקיקת האותיות העבריות על לוחות הברית שהציגו לעם ישראל את עשרת הדברות. הייתה לכך השפעה ישירה על התפתחות האלפבית העברי, שאין לה אח ורע בהתפתחותם של הכתב היווני והלטיני.[[26]](#footnote-26)

במהלך גלות בבל, השפה העברית נותרה עדיין גורם מאחד בקרב היהודים שהתרחקו מארצם, והיא נשתמרה על ידי הגולים בתקווה שיום יבוא וישובו למולדתם. אולם, הגלות הארוכה שנכפתה על העם היהודי לאחר חורבן בית שני, סתמה את הגולל על הדיבור החי בעברית, שכבר הלך והפך שולי אל מול הארמית שהייתה מדוברת בפי כול. העברית, שהייתה מדוברת במשך יותר מ־1300 שנה, חדלה לשמש כשפה חיה בסביבות המאה השנייה לסה"נ, ואת מקומה כשפת דיבור יום־יומית החליפה הלינגואה פרנקה של אותה תקופה, השפה הארמית (שפת הדיבור הבין־לאומית שהייתה רווחת באימפריה האשורית ואחריה באימפריה הבבלית).[[27]](#footnote-27) היהודים חדלו לדבר בעברית כשפת דיבור יום־יומית והיא החלה להפוך לשפה המשמשת למטרות תפילה בלבד בבתי הכנסת הגלותיים. היהודים הלכו ונטמעו בארצות שאליהם היגרו ודיברו בשפות המקום שבו חיו. עם השנים החלו להיכנס לעברית השפעות משפות מקומיות אלה והתפתחו ניבים חדשים של שפות היהודים בגולה, שנכתבו כולן בכתב העברי – היו אלה הערבית היהודית שדיברו בה יהודי ארצות ערב, ויידיש ולדינו במזרח אירופה ובספרד.[[28]](#footnote-28)

מאז הפכה העברית לשפה שהוגבלה רק לשימוש פולחני־דתי ולעניינים הלכתיים, ושימשה בעיקר כשפה כתובה, הלך והתגבר עוד יותר הקשר האינטימי בין הדת היהודית לאותיות העבריות.[[29]](#footnote-29) כבר במאה הראשונה לפסה"נ החלו תהליכי שימור של הכתב העברי בכתבי הקודש העבריים השונים, תוך גיבוש חוקיות ותקנות לכתיבת האותיות העבריות.[[30]](#footnote-30) תקנות אלה כללו את הקביעה כי אין לשלב את האותיות זו בזו, ועליהן להיכתב כל אחת בפני עצמה. על ידי כך נמנעה התהוותם של שילובי אותיות שונים. השמירה המתמדת על צורתה של כל אות ואות חסמה את הדרך בפני שינויים המתחוללים מעצמם בשטף הכתיבה.[[31]](#footnote-31)

כאשר חדל לחלוטין הדיבור העברי בקרב היהודים שחיו בארץ ישראל ובתפוצות בתחילת ימי־הביניים, החלו להתגבש בו־זמנית במוקדים שונים בעולם (בארץ ישראל, בבבל ובתימן) קבוצות של סופרים ומעתיקים יהודים, שעסקו במלאכת השימור של אופן הקריאה הראוי בטקסט התנ"כי ליצירת נוסח אחיד בכל קהילות ישראל בתפוצות. לצורך הזה המציאו בעלי המסורה את סימני הניקוד ואת טעמי המקרא (ששימשו לתיאור הניגון הנכון של הקריאה), וצירפו הערות וחיבורים המסייעים לשמור על דיוק מסירת הנוסח. בעלי המסורה עדיין לא פיתחו חשיבה [דקדוקית](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%93%D7%A7%D7%93%D7%95%D7%A7), אלא התרכזו בעיקר בתיעוד אופני הקריאה והנוסח, ולמעשה יצרו מעין "הקלטה" של נוסח התורה כפי שהיה בזמנם. הנוסח הרווח כיום ושהתקבע כנוסח המקובל הוא נוסח בעלי המסורה שישבו בטבריה.

העברית חזרה להיות שפה חיה ומדוברת בשלהי המאה ה־19 בארץ ישראל (פלשתינה) במסגרת התנועה הלאומית שכונתה "תחיית השפה העברית", ומייצגה המובהק ביותר היה אליעזר בן־יהודה.[[32]](#footnote-32) בניסיונותיהם להחיות את העברית ולהגדיר את תפקידיה החדשים, התבססו מֵחַיֶּיהָ בעיקר על העברית המקראית, אך שאבו גם מתוך המסורות הרבניות ולשון חז"ל ומן העברית ששימשה בתפוצות עד לתקופת העת החדשה המוקדמת. וכך, כעבור אלפיים שנות תרדמת, שבה העברית לשמש כשפת דיבור יום־יומית בארץ ישראל, במעין אקט של "חזרה מן המתים", והפכה לסמל תרבותי ולאומי לעם היהודי בישראל.[[33]](#footnote-33)

**התפתחות האלפבית העברי**

בזכות המעמד הייחודי שניתן לה כשפת התנ"ך, המשיכה העברית לשמש בהקשרים דתיים גם כאשר השפה חדלה לחלוטין מלהיות מדוברת כשפת יום־יום, והקריאה בה כמו העבירה את הקורא למרחב של קדושה. המסורת היהודית תפסה את האלפבית העברי כקדוש, כותבת החוקרת שני אבני. צורת האותיות וסדר הופעתן נחשבו אף הם קדושים וטמנו בחובם משמעות דתית עמוקה.[[34]](#footnote-34)

האלפבית העברי העתיק הוא נוסח של ה[אלפבית הפיניקי](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%90%D7%9C%D7%A4%D7%91%D7%99%D7%AA_%D7%A4%D7%99%D7%A0%D7%99%D7%A7%D7%99) כפי שהיה נהוג במרחבי ארץ ישראל, בממלכת הדרום (יהודה) ובממלכת הצפון (שומרון) החל בתחילת האלף הראשון לפסה"נ. כתב זה מכונה "הכתב העברי העתיק". הכתב הפיניקי עצמו הוא פיתוח של ה[אלפבית הפרוטו־כנעני](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%90%D7%9C%D7%A4%D7%91%D7%99%D7%AA_%D7%A4%D7%A8%D7%95%D7%98%D7%95-%D7%9B%D7%A0%D7%A2%D7%A0%D7%99" \o "אלפבית פרוטו-כנעני), שהיה נפוץ במרחבי ארץ־ישראל–כנען החל במאה ה־17 לפסה"נ. שרידים מעטים של הכתב העברי העתיק נמצאו באזור ארץ ישראל, ומעריכים את זמנם למן המאה ה־10 לפסה"נ ועד למאה ה־3 לסה"נ. שרידים אלה כוללים כתובות החצובות באבן, מוזאיקות וכתבי־יד מעטים.[[35]](#footnote-35)

שלטונן המתמשך של האימפריות האשורית, הבבלית והפרסית באזורים נרחבים של המזרח הקרוב עד למאה ה־4 לפסה"נ, הנחיל גם בקרב היהודים שחיו בתחילה בארץ ישראל, ואחר כך בבבל במהלך הגלות, את הלינגואה פרנקה (שפת גישור בינלאומית) של האזור באותה תקופה – השפה הארמית. בעקבות כך גבר גם השימוש באלפבית הארמי. במאות ה־6 עד ה־2 לפסה"נ, בין תקופת [פחוות יהודה](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A4%D7%97%D7%95%D7%95%D7%AA_%D7%99%D7%94%D7%95%D7%93%D7%94) ועד לתקופת מלכות [החשמונאים](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%94%D7%97%D7%A9%D7%9E%D7%95%D7%A0%D7%90%D7%99%D7%9D), עדיין שימש הכתב העברי העתיק בערבוביה עם הכתב הארמי, אולם בין המאות ה־2 עד ה־1 לפסה"נ פסק השימוש בכתב העברי העתיק בקרב היהודים, למעט לצרכים סמליים או מקודשים (וריאציה ספציפית שלו המשיכה להיות בשימוש בקרב השומרונים). במאות הראשונות לסה"נ התגבשה צורתו של הכתב הארמי כפי שהיה נהוג בקרב היהודים, והוא קיבל את צורתו ה"מרובעת", המהווה אב־טיפוס של הכתב העברי של ימינו.[[36]](#footnote-36)

בשלהי המילניום הראשון לסה"נ חל שינוי באופן הכתיבה בעברית, והחלו להופיע שינויים סגנוניים בצורת הכתיבה הידנית. מאותיות קישוטיות בעלות מאפיינים דקורטיביים דרמטיים, עברו האותיות מעין הפשטה, והלכו ו"התנקו" מעיטוריהן, אף שנשארו קליגרפיות בהווייתן [איורים 7–8]. שלב ביניים זה הוביל את הקליגרפיה העברית לעבר שלב הפשטה נוסף, אל עבר פיתוח של אותיות הבֶּלֶט המודולריות שהיו מגולפות בעץ.[[37]](#footnote-37)עם המצאת הדפוס, וכעבור חצי יובל מהוצאתו לאור של תנ"ך גוטנברג בלטינית, הודפס הספר הראשון בעברית, ב־1475 בקלבריה שבאיטליה. היה זה פירוש רש"י[[38]](#footnote-38) לתורה, שהשתייך לסוגת הספרות הפולחנית דתית.[[39]](#footnote-39) המדפיסים הראשונים שעבדו באיטליה היו ברובם מהגרים מגרמניה ומצרפת ולכן סוגי הדפוס הראשונים היו מבוססים על הסגנון האשכנזי (כתב רש"י הוא מייצג של השפעות אלה). עם זאת, ניסיונות ראשונים אלה לא הצליחו כל כך, ולבסוף צורת האותיות המרובעת, המבוססת על הסגנון הספרדי, הפכה לצורה הרווחת (גם כאשר התווספו לה מאפיינים סגנוניים אשכנזיים).[[40]](#footnote-40)

אבל קודם כל אצייר אות עברית חדשה שלא תדמה לשום אות שהייתה אי־פעם. הקץ לסלסול, הקץ לקישוט, לדו־משמעות, לפיתול! […] צריך אותיות חדשות, אותיות ישרות, ברורות וקשות, בלי סיבוכים תלמודיסטיים, בלי ערבסקות עבשות, בלי קימורי כנפיים של עופות גוססים, בלי הידור לוויות, בלי כוכביות ועיגולים – אותיות איתנות, גאות מפסלי מצביאים, מטילות אימה יותר ממפלצות אבן, כמו אותיות הענק שבהן כתובים השירים הפוטוריסטיים של הערים הגדולות, עם סימני קריאה של ארובות, חמשות של טלגרפים, פסוקים של עמודי חשמל… צריך אות ברורה, כולה שמש, בלי תקנות, גזרות, סייגים! נהרוס את האותיות הישנות, נאביד אותן מהעולם, נטחן אותן לעיסה![[41]](#footnote-41)

**ראשית התפתחות הדפוס העברי בארץ ישראל**

עד התקופה המודרנית, הודפס ספר התנ"ך רק בידי מדפיסים נוצריים שפעלו מחוץ לתחומי ארץ ישראל. עם התחדשות ה"עליות" לארץ ישראל ותחילתו של מפעל החייאת השפה העברית, החל להתפתח גם הדפוס העברי בארץ ישראל. אולם רק לאחר הקמת מדינת ישראל ב־1948, יצאה לאור המהדורה הראשונה של תנ"ך שלם בעברית בידי הוצאת "קורן" ב־1962. נוסחה של מהדורה זו טופל בדקדקנות על פי כל כללי המסורת היהודית, וחידושים גרפיים רבים נכללו בו, כולל עיצוב גופן ייחודי לסידור תנ"ך זה. תנ"ך זה כונה "קורן" על שמו של מזמין העבודה ומייסד ההוצאה לאור – אליהו קורנגולד (או בשמו המקוצר והמעוברת קורן). נוסף על כך, הפך תנ"ך זה, החל מרגע יציאתו לאור, לתנ"ך הרשמי במדינת ישראל, שנשיאי המדינה נשבעו עליו אמונים.[[42]](#footnote-42) הגופן "קורן" עוצב בשנת 1957. עיצובו מבוסס בעיקר על כתבי־יד בסגנון ספרדי מימי הביניים, אך ככל הנראה הוא שואב גם ממסורות עתיקות יותר. "כמקורוכיסודשימשוליהדפוסיםהעברייםהראשוניםוכתבי**־**הידהקדמונים**.** ועםזאת**,** הייתימעונייןבאותבעלתאופימודרני[…] צורהחדשהלגמרילדפוסושלהמקרא", אמר קורן על עיצוב הגופן.[[43]](#footnote-43)

החידוש המרכזי שהביא עימו הגופן "קורן" היה הפתרון המקיף לבעיית הניקוד וטעמי המקרא, שהייתה רווחת עד כה בסידורי התנ"ך המוכרים: ניקוד וטעמים התנגשו זה בזה בחפיפה, ונתקלו למשל בדגלה של האות למ"ד [ל]. תנ"ך "קורן" מצא פתרונות חדשניים להפרעות רבות בסידור הטקסט בעברית, בעיות שליוו את מפעל ההעתקה והמסירה היהודי מימים ימימה, לנוכח החידושים הטכנולוגיים וההתפתחויות התרבותיות שהביאו עימן השנים.

נוסף על כך, יצר קורן שתי גרסאות דומות של הגופן שיועדו לדפוס: האחת – לסידור התנ"ך; והשנייה לספרים אחרים. השוני לא נראה בכל אות ואות בגופן, אולם האלפבית שיועד ל"ספרים אחרים" היה מובחן בחדות ובגיאומטריוּת יתרה מהגרסה שיועדה לדפוס התנ"ך. מרגע יציקתו של הגופן (על שתי גרסאותיו), נראה כי השימוש בגרסה ה"חילונית" היה נדיר ביותר והיא לא הפכה למוכרת כל כך בקרב הקהל הרחב. "ייתכןשעצםהזיהויהמוחלטשלגופן'קורן' עםהתנ"ךוהדמיוןהרבביןשתיהגרסאות**,** מנעואתהקליטהשלהגרסהה'חילונית'בשדההמסחרי".[[44]](#footnote-44)

9: אפשרכאןלשיםאתהתמונהמדפוסיםמשתניםשלתנ"ךקורן**.** עמוד **55** גרסהעברית**.**

לאורך ההיסטוריה היהודית חלו במושג הספר תמורות והתפתחויות תמידיות. תמורות אלה מייצגות את יחסם של דורות רבים של יהודים אל האובייקט הרוחני, שדווקא חשיבות אחדותו וקדושת שלמותו המבנית אפשרו השתנות ויצירתיות, פרשנות והלכה, ואת הימצאותו של "הספר" במרכזו של שיח תמידי והדדי עם המסורות העתיקות של עם ישראל.

גרשום שלום, שעסק בקשר ההדוק של העם היהודי אל כתביו, רואה בחיבור ההיסטורי הזה בין העם לספר קשר בל ינתק של ממש "כי הם לא רק שימרו את הספר אלא חיו בו".[[45]](#footnote-45) הוא מסיים את מסתו על "עם הספר" בשאלה: "האם היום, כאשר הבלתי־מוסרי נראה כמובן מאליו, עדיין מפנה אלינו המקרא את קריאתו? ואם עם הספר יוכל עוד לעשות דבר בספר שלו? האפשר שתבוא עת שבה ייאלם דום? בתשובה לשאלה זו, משוכנע אנוכי, תלוי קיומו של העם הזה באופן הרבה יותר מכריע מבמעלות ומורדות הפוליטיקה".[[46]](#footnote-46)

——————————

**כחוט השני: ספריו של מיכאל גורדון**

בסטודיושלמיכאלגורדוןמתגשם**,** אומשתעתק**,** ביתמלאכהיהודיעתיק**,** האהובמכולם **–** ביתמלאכהשבועושיםספרים**:** ספריםכמיכלשלנצח**,** מיכלהשםפניואלעברהזמןהמשוער**,** הלא־ידועלחלוטין**,** העתיד**;** מיכלגדושהווה**,** שלאנודעכמותו**,** המגלם־מחדשאת דיוקנה של האיקונה היהודית העליונה,איקונה שדמותה החידתית היא ספר. איקונהזולובשתופושטתצורות**,** תצורתדמותםשלאמצעיהייצורהמשתניםתדיר**,** אךהיאלעולםשומרתעלשמה**,** שםהמגלםבאחת**,** בתמצית**,** אתהמיתוסשלהתגשמותהאלוהיבדמות**,** ספר.[[47]](#footnote-47)

10: תמונהשלמיכאל.

מיכאל גורדון הוא מעצב גרפי, טיפוגרף ומפיק דפוס של ספרים וקטלוגים, בישראל ובחו"ל, בתחומי האמנות העכשווית, האדריכלות והקולנוע. הוא נולד ב־1958 ביוהנסבורג שבדרום־אפריקה, ומגיל שנתיים חי בישראל. גורדון למד במגמת אדריכלות בבית הספר התיכון, ובמקביל ללימודיו עבד כשרטט אדריכלות. הוא המשיך בעבודתו כשרטט גם במהלך שירותו הצבאי. את לימודי התואר הראשון השלים גורדון ב־1984 במחלקה לעיצוב גרפי בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב בירושלים. במהלך תקופת לימודיו בבצלאל עבד במסגור תמונות ובנגריה, ושימש אסיסטנט בסדנת הדפס משי (רשת) של המחלקה לעיצוב גרפי. לאחר סיום לימודיו המשיך גורדון את עיסוקו בתחום ההדפס ועבד בסדנת דפוס משי אחרת, שבמסגרתה התגלגלה לידיו ההזדמנות לעצב את ספרו הראשון. במהלך העבודה על הספר הכיר את יונה פישר, שלימים הפך לחברו הטוב.[[48]](#footnote-48)

לאורך שנות התפתחותו המקצועית, נגע גורדון חליפות באמנות, באדריכלות ובעיצוב גרפי, בעודו עובר מן האחד לאחר ומשלב אותם זה בזה כל העת. לבסוף התמקד בעיצוב ספרים, תוך עיסוק ספציפי בכתבי־עת ובספרי אמנות, אדריכלות, קולנוע ושירה.[[49]](#footnote-49)

עבודותיו של גורדון הוצגו עד כה בתערוכות קבוצתיות בעולם ובשתי תערוכות יחיד, שהאחרונה והמקיפה בהן הוצגה ב־2003 במוזיאון תל־אביב לאמנות. את התערוכה, ששמה "דפוסים", אצרו יונה פישר ומשה ניניו, וגורדון עצמו עיצב את קטלוג התערוכה שכלל מסות על פועלו.[[50]](#footnote-50)

במובנים רבים מתייחס גורדון בעבודתו למסורת "עושי הספרים" והטיפוגרפים בארץ ישראל, שמייצגיה העיקריים הם: ד"ר משה שפיצר, הנרי פרידלנדר ופרנציסקה ברוך. על שפיצר מספר מיכאל כי "הידע שרכש בברלין, הבנתו העמוקה את הספר כיחידה הרמונית של תוכן וצורה, אישיותו הריכוזית והבלתי מתפשרת, מחויבותו לשמר מסורת ביבליופילית ותשוקתו לממש את כל אלה ולהוציאן לאור, הביאו אותו להקים בירושלים את הוצאת הספרים 'תרשיש'".[[51]](#footnote-51)

גורדון בחר תמיד לעבוד כעצמאי בסטודיו משלו. במהלך שנות עבודתו עבר בין שלושה מִבנים שבהם יצר את הסטודיו שלו. הוא תופס את הסטודיו כבית – כמרחב בטוח שבו הוא יכול ליצור.[[52]](#footnote-52) מול חלונות הסטודיו הנוכחי של גורדון, השוכן באחד מרחובותיה הראשיים וההיסטוריים של תל־אביב, ניצבים בניינים של אדריכלים ישראלים ידועים כמו יהודה מגידוביץ׳ ויוסף ברלין. הסטודיו שוכן בבניין ששימש בשנות השלושים של המאה ה־20 בית מלון. מאז עומד הבניין במצבו המקורי. לפני כניסתו של גורדון ב־2015 לסטודיו הנוכחי שלו ברחוב הס, הוא שיפץ אותו, תוך חשיפת הרצפה המקורית של החלל ושימורה. גורדון הקפיד להעביר אל הסטודיו החדש את הרהיטים שעוצבו במיוחד עבור הסטודיו הקודם שלו ברחוב רש"י.[[53]](#footnote-53)

11: תמונות של הבניינים ותהליכי השימור.

הסטודיו של גורדון מהווה רקע תומך והד לעבודת העיצוב הרב־ממדית שלו. חלל העבודה עצמו מהדהד את יחסו של גורדון לאדריכלות, לאמנות ולהיסטוריה ישראלית ויהודית, ובא לידי ביטוי בעבודותיו. על כך הוא השיב בראיונו הייעודי לתזה זאת: "הסינתזה הזאת בין כל הדברים [...] להיות אמן עברי־ישראלי־מקומי [...] מאוד חשוב לי עניין המקומיות שמדבר על העברית".[[54]](#footnote-54)

משיכתו החזקה של גורדון לאדריכלות (מדיום של תלת־ממד) ולאמנות (המייצרת אירוע), עיצבה במידה רבה את גישתו הכוללת יותר לעבודת העיצוב, התופסת את הספר כחלל גמיש באפשרויות שלו, המצוי בין הממשי למטא־פיזי.

**הרוח זקוקה לגוף כדי להתגלם בו[[55]](#footnote-55)**

פרופ׳אןמוגלין־דלקרואה (Moeglin-Delcroix)היאתאורטיקניתצרפתייה בתחומיהפילוסופיהוהאמנות הפועלת באוניברסיטתהסורבוןבפריז**.** היאמתמחהבספרי־אמן, ועוסקת בכתיבהובהוצאהלאורשלספרים העוסקים באמנות עכשווית. לדבריה, "לאמן המקפיד להגן על עצמאותו, הספר – כצורת־מופע שהוא עצמו מתכנן, מעצב ומוציא לאור – מאפשר בריחה הן מסמכותם של המודלים האמנותיים והן מלחצם של האינטרסים המסחריים".[[56]](#footnote-56) עיסוק כזה מקנה לאמן חירות רבה ושחרור מסוים ממגבלותיו של ממסד האמנות.[[57]](#footnote-57) כסטפן מאלארמה ופול ואלרי לפניה, מוגלין־דלקרואה אינה רואה בתוכן הטקסטואלי ישות מנותקת מהחוויה הפיזית של הקריאה בספר המודפס, בספר כאובייקט. היא סבורה כי "יותר מאשר בספר שירה, בספר־אמן – בבחינת יצירה חזותית – המובן מחלחל בכל אחד מהיבטי הספר, וכל אחד ממרכיבי הספר תורם למובן".[[58]](#footnote-58) מאלארמה תפס את הספר כ"מכשיר רוחני" וכ"אורגניזם מורכב", והיה קשוב להבניה של חלל העמוד ולמבנה הפיזי של הספר.[[59]](#footnote-59)

מוגלין־דלקרואה רואה בעושה הספרים מין במאי, המתאים את העבודה לתנאי החלל שבו תוצג – אבל, כאשר יש בכך צורך, יודע גם לשנות את החלל כדי להתאימו לטבעה של העבודה. באופן הזה תופסת מוגלין־דלקרואה את הספרים שעושה מיכאל גורדון בשביל האמנית הצרפתייה מארי־אנז' גיימינו".[[60]](#footnote-60)

12: תמונה ראשונה של "ספר הבובות" (אולי גריד של 2–4 תמונות על כפולה/אולי רק תמונה אחת) – תלוי כמה ואיך נדבר עליו בהמשך.

הספר "הבובות שלי" (*mes poupes*) נוצר כשיתוף פעולה בין האמנית הרב־תחומית מרי־אנז׳ גיימינו ומיכאל גורדון ב־1996. הפרויקט הוזמן על ידי מוזיאון אזורי לאמנות ליד העיר נאנט שבצרפת. גיימינו התבקשה ליצור עבודה עבור המוזיאון תוך שיתוף פעולה עם יוצר נוסף. היא בחרה בגורדון. יחד הם יצרו את "ספר הבובות" – ספר־אמן שהיה לעבודתם המשותפת הראשונה, והוצג כיצירה במוזיאון.

העבודה היא ספר בכריכה קשה ובו 48 עמודים. לבד מדף הקרדיטים, שהוא הדף האחרון, כל העמודים בספר לבנים. הדימויים שבספר אינם מודבקים בתוכו, אלא מוכנסים באופן משוחרר בתוך כל כפולת עמודים ומוחזקים על ידי הלחץ של השדרה של הספר. דימויים אלה מציגים סדרה גדולה של אובייקטים פיסוליים שיצרה גיימינו, מין בובות העשויות מגרביונים בכל מיני צבעים וממולאות בטלק. גורדון וגיימינו צילמו ב־35 מ"מ סדרה של ג'סטות, שבהן מופיעות ידיה של גיימינו מחזיקה את הבובות.

הגיונו של הספר וצורתו נקבעו על פי שורה של מגבלות מבניות ותקציביות שנקבעו מראש. מגבלת התקציב אפשרה לגורדון וגיימינו להדפיס רק גיליון אחד בצבע, המודפס בצד אחד. הם חילקו את הגיליון בגודל 100x70 ס"מ ל־49 דימויים שווים בגודלם, וקנה המידה הזה קבע את הפורמט של הספר (עם שקלול של שוליים קטנים בתוך הספר). מאחר שב־48 עמודים יכולים להיכנס רק 23 דימויים (דימוי אחד בתוך כל כפולת עמודים), חולקו אלף הגיליונות שהודפסו עבור אלף ספרים לנתחים עוקבים של 23 דימויים, וכל אחד מהם יועד לספר אחד. הסטים הייחודיים הוכנסו לספרים האחידים, וכך התקבלו אלף ספרים שכל אחד מהם יחיד ומיוחד.[[61]](#footnote-61)

באחידות המצע הלבן שלתוכו מוכנסים הדימויים, ובהיעדר מספרי עמודים, מתבטלת ההיררכיה בין חלקי הספר ונוצר מרחב שוויוני ונעדר כיווניות, המאפשר לקורא המדפדף בספר, לפתוח אותו בכל מקום שייבחר ולעיין בו כרצונו. גם העובדה שהדימויים בספר לא מודבקים בו מאפשרת למי שלוקח את הספר לידיו לשחק עם הסדר של הדימויים ולשנות את מיקומם. במובן זה מקבל הדימוי מעמד ביניים מיוחד, לא רגיל, של דבר־מה שאינו דו־ממדי או תלת־ממדי במובהק, בין רפרודוקציה לאובייקט פיסולי.

הספר הלבן משמש כלי קיבול טהור עבור הדימויים המוכנסים לתוכו, ומייצג בפונקציונליות שלו הפשטה מסוימת של מושג הספר, ובה בעת הוא אובייקט מוחשי המזמן את הקורא לגעת ולדפדף בו באיטיות. עטיפת הספר, העשויה נייר מעט מגורען, תורמת אף היא לתחושה הזאת. התצלומים המוחדרים בין העמודים הלבנים ומאיימים לצאת מתוך הספר ואולי להיאבד – כל אלה מכשילים את יישור הקו ואת ההשטחה האופיינית לרוב הספרים ביחס למידע ולתוכן שהם נושאים בתוכם. החושניות של הספר מזמינה נגיעה עדינה, בדומה למגע ידיה של האמנית בבובות, שאוחזת אותן במעין מחוות נתינה.[[62]](#footnote-62)

13: תמונה אחת של שולחנות העץ מהתערוכה של מיכאל במוזיאון תל־אביב (התמונה השנייה – בעמ׳ 11 בקובץ זה).

ב־2002 שיתפו פעולה גיימינו וגורדון פעם נוספת ביצירת *shoe/chaussure 1:1* [נעל 1:1], ספר־אמן שנעשה במימון אספן קנדי כמחווה לבת־זוגו שאהבה נעליים. במסגרת הפרויקט בחרה גיימינו 31 נעליים מתוך אוסף מוזיאון הנעליים בטורונטו הכולל נעליים עתיקות מתרבויות שונות, חלקן בנות אלפי שנים (כך שלא לכל נעל יש בן־זוג). גורדון וגיימינו צילמו את הנעליים מגובה הרצפה, מהגובה שבו דורכים, מה שאִפשר להם לקבל צורות כמעט מופשטות בעלות צל דק מאוד. את הדימויים האלה הכניסו ל"ספר הנעליים" המורכב משני ספרים נפרדים, בעלי 64 עמודים כל אחד. האחד תלוי בשני.

מאחר שגורדון וגיימינו לא רצו להקטין את גודל הנעליים, הם החליטו להדפיס את דימויי הנעליים בשחור־לבן על נייר דק מאוד ובקנה מידה של 1:1. המעבר הזה לדפוס הכתיב את ממדי העמוד הריבועי הגדול (48x48 ס"מ), שלמעשה בגיליון דפוס אפשר להכניס בו כפולה אחת. הפתרון לכריכת הספר, לכן, היה בגלגולו. עמודי הספר מוחזקים על ידי חוט, התופר את דפי הספר, והוא גם מה שקושר את הספר בצורתו הסגורה, הנכרכת לצורת גליל.

חלקו השני של ספר הנעליים נעשה בפורמט קונוונציונלי יותר, של 24x24 ס"מ – מחצית מגודלו של הספר המגולגל. על העטיפה הקשה של הספר אין טקסט בכלל, אלא קווי מתאר של מכשיר עשוי חרס המשמש לקילוף עור קשה מכפות הרגליים. על כל אחד מצדי העטיפה מופיע אחד מצדדיו של המכשיר, האחורי והקדמי.[[63]](#footnote-63)

הדימויים בספר השני הם אותם דימויים המופיעים בספר הגדול, אבל הוא מודפס באיכות אחרת לגמרי – הדפסה פשוטה בשחור. גם במקרה הזה נבעה פשטותה מההחלטה שלא לחרוג מתקציב הפקת הספר.[[64]](#footnote-64) בניגוד לספר הגדול, הכולל אך ורק את תצלומי הנעליים ואין בו טקסט, הספר השני מספק את הממד האינפורמטיבי, ובסופו נוספו טקסט ורשימות תיאוריות של אינוונטר המוזיאון.[[65]](#footnote-65)

על אף הפורמט הקונוונציונלי של הספר, הקריאה בו אינה כבספר רגיל והוא נפתח מלמטה למעלה, כמו לוח שנה. כשמחזיקים את הספר הזה אין אוריינטציה שמעידה איך לפתוח אותו. בדומה להחלטות אחרות של גורדון וגיימינו שנבעו ממגבלה תקציבית או נסיבתית. בחירה זאת נגזרת מהתכנים הטקסטואליים של העבודה. בתוך הספר יש טקסט בסינית, והוא נכתב מלמעלה למטה. מאחר שגורדון וגיימינו לא רצו שתהיה היררכיה בין הטקסטים בשפות השונות, הוחל הכיוון הזה על כל השפות המופיעות בספר.[[66]](#footnote-66)

שתי גרסאות הספר, כותבת מוגלין־דלקרואה, מתקשרות זו עם זו ואינן מתעלמות האחת מהשנייה. "הגרסה השנייה, התיעודית והקלה יותר לעלעול, מעלה על הדעת קטלוג של אוסף אובייקטים שתכליתו העברת מידע – בעוד שהראשונה, פיוטית ואף מטאפיזית, מגרה להתבוננות ותומכת בה. [...] כל גרסה והתפקוד שלה. אבל השנייה אינה מתעלמת מהראשונה: היא שולחת אליה באמצעות תצלום הממוקם בסופה ומראה את ספר־המגילה, כאילו היה המקור שלה או השלמתה החליפית".[[67]](#footnote-67)

14: תמונהשלהשולחןהלבןעםאנשיםשמדפדפיםבשניהספריםממוזיאוןהנעלייםבטורונטו**.**

בבחירתו של גורדון ליצור את אחד הספרים כמגילה עטופה ונקשרת מתבטא החיבור החושי אל נעל שעוטפת או נקשרת או מגינה על הגוף (על כף הרגל). כפי שנעל היא אובייקט שנשאר אחרי לכתו של הגוף, כך גם המגילה השמורה והמגולגלת הופכת לשריד ממשי של הנוכחות הממלאה אותה. הצילומים שצולמו עבור הספר בקנה מידה של 1:1 מגובה הרצפה שעליה מונחת הנעל מחזקים את התחושה הזו.[[68]](#footnote-68)

ספר הנעליים, על אמצעי המבט הננקטים בו, מאפשר לחפצים שמטרתם להגן על הגוף (הזמני), להאריך חיים גם אחריו ומשמרי את זיכרון הגוף האורגני, בהיותם "דפוסמוחשישלו" – מעין תבנית צורתו.[[69]](#footnote-69) הנעליים בספר הן עקבה של נוכחות אנושית, המגרה את מחשבת הקורא ומעוררת בו זיכרון חושי של יחסי ריק ומלאות, עוטף ונעטף, תומך ונתמך. הדינמיקה הזאת מתגלה גם ביחסים המתקיימים בין שתי גרסאות הספר, בין התצורה הארכאית של ספר־מגילה והתצורה המודרנית של הספר המערבי, העשוי מגיליונות נייר המקופלים ליצירת מחברות תפורות.[[70]](#footnote-70)

15: תמונההמראהאיךצילמואתהנעלייםמגובהאפס**.**

משה ניניו מתאר את האופן שבו נוצר ומתקיים הממד הנוסף הזה בעובדותיו של גורדון, הוא כותב כי "גורדון עוסק בתובנה אחת, בסיסית, של קטלוג־ספר האמנות: המרה של עבודות אמנות ממצב צבירה אחד לאחר, וכפועל יוצא – בניית קיום של המשך (של הישרדות לא פיזית, במקביל למקור פיזי) לעבודת האמנות הפלסטית".[[71]](#footnote-71) כלומר כל עוד פעולת ההמרה הזאת בין מצבי צבירה שונים מצליחה לשמור על שלמותה של עבודת האמנות – מתקיים בה הממד הנוסף והמתמשך הזה. הוא ממשיך וכותב כי "במעבר מהגוף והעין אל האות והעיון, מהחומרי והחפצי אל המנטלי, מתבצעת המרה שהיא הפשטה הולכת וגדלה, הבאה לשמר את עבודת האמנות כייצוג, שבב, איקון".[[72]](#footnote-72)

הפעולה של גורדון בתוך גבולות ברורים, הנקבעים מראש, מבוססת על תכתיבים שמקורם בנושא העבודה, במגבלות הטכניות שהיא מציבה ובתקציב העבודה, והיא יכולה להמשיך ולהתעצב במהלך העבודה, תוך קביעת גבולות חדשים הנגזרים מאותם תכתיבי יסוד. במקרה של "ספר הנעליים" של גורדון וגיימינו, אפשר לראות בתכתיב המכונן הראשון את נושא העבודה, שהוא האובייקט הממשי במציאות, במקרה הזה הנעליים השמורות באוסף המוזיאון בטורונטו. תכתיב ראשוני זה קובע את אופן הייצוג של האובייקט הממשי והפיכתו לדימוי (באמצעות הצילום בקנה מידה 1:1). אופן תיעוד הנעליים, והעברתם לדפוס הוא מה שיצר את התכתיב השני וקבע את הפורמט של ספר־מגילה (העברת הדימוי לדפוס). הבחירה לקפל מחדש את הנייר הדו־ממדי ליצירת אובייקט תלת־ממדי שהוא הספר המגולגל, מציפה מחדש את הקשר שבין הקורא והאובייקט במציאות, ובין האובייקט לספר המגילה.

כדי לתרגם את העבודה ולהעבירה למרחב אינפורמטיבי המאפשר נקודת מבט מרוחקת יותר מן האובייקט, נענה גורדון לתכתיב נוסף שנגזר הן מהמוסכמות התרבותיות הנוגעות הן לתפקידו של ספר־קטלוג של תערוכה והן מפורמט ספר־המגילה הגדול (מאחר שהגרסה השנייה לספר היא מחצית מגודל גרסת המגילה). אך גם במקרה הזה הגרסה השנייה של הספר אינה מתפקדת כקטלוג סטנדרטי, אלא כפי שציינה מוגלין־דלקרואה, היא משמשת בו בזמן כאינדקס וכחלופה לגרסה הראשונה של הספר. הספר הוא־הוא התערוכה. הטרנספורמציה המתרחשת כתוצאה מהיענות לתכתיבים בעבודתו של גורדון, קשורה לא רק להיבט הפיזי של הדברים אלא גם לזה המטא־פיזי, והיא מגדירה את היחסים ביניהם.

שבא סלהוב סבורה כי הקשר בין האובייקט הספרי לתוכן בעבודתו של גורדון, אינו לוגי, אלא אלא אמוּנִי. הוא מקיים בתוכו מתח קבוע בשל המפגש הבלתי אפשרי בין הממשי לרוחני.[[73]](#footnote-73) גורדון דבק בחוקיות של שלבי יצירת הספר, כשם שהוא שואב השראה מהאמנות ה"פרימיטיבית" (בייחוד הפרה–קולומביאנית והאפריקאית), שכוחותיה מגיעים מחוץ לשדה ההשפעה של התרבות היהודית–נוצרית,[[74]](#footnote-74) ובו־בזמן מורד בחוקיות הזו ובודק את גבולותיה.[[75]](#footnote-75) להיבטים רוחניים בעיצוב הגופנים התייחס גם הנרי פרידלנדר, מעצב הגופן העברי המודרניסטי הקלאסי "הדסה",[[76]](#footnote-76) והוא זיהה זאת בעבודתם של סופרי סת"ם: "הטיפוגרפיה הייתה […] מקצוע בעל נופך כמעט דתי, העוסק בהנגשת הקריאה של תכנים רוחניים".[[77]](#footnote-77)

בריאיון שערכתי עם גורדון, הוא מתייחס להיבט הזה בתהליך היצירה של ספר: "זה דתי! [...] זה קשור לאנרגיה שיש בתוך הספר [...] הרוח של הספר שתהליך השכפול לא מפרק את האנרגיה שקיימת בו [...] אנרגיה שלא מתפרקת [...] בכל ספר יש את החשמל שלו, והוא נשאר טעון".[[78]](#footnote-78)

**קונוונציות מסורתיות וכלים עכשוויים**

האםמיכאלגורדוןהואיורששלמסורתהספר?איןספקבכך**,** בתנאישנגדירמסורתלאכביתנכותשלנוסחאותמאובנותאלאכמורשהשישלהמשיךולפתח**,** מאגרשלפוטנציאלעל סףהתעוררות**,** שתכליתוהתאמתפתרונותישניםלבעיותחדשות.[[79]](#footnote-79)

מקורות ההשראה של גורדון הם מגוונים, ושאובים הן ממסורות העבר – על ההיבטים הטכניים של מלאכת העיצוב, ובפרט המסורות הביבליופיליות והטיפוגרפיות העבריות, כמו גם על המשמעויות ההיסטוריות הגלומות בהם – הן מן העמדה העכשוויות של בדיקת גבולות תמידית, על ידי שימוש בעזרים ובכלים עכשוויים המאתגרים את הקונוונציות המוכרות.

ההכשרה המוקדמת של גורדון באדריכלות הטביעה בו את חותמה של האדריכלות המודרניסטית, שבה הצורה נובעת מהתוכנית והחזית נגזרת מארגון החלל הפנימי.[[80]](#footnote-80) בתקופת לימודיו בבצלאל התעמק גורדון באמנות פלסטית והושפע בעיקר מקזימיר מאלביץ', בשל היחס המובנה בין הנראה לבין המערכת שמכוננת אותו בציור; מעירוב התחומים אצל הקונסטרוקטיביסטים הרוסים; מפיט מונדריאן, בשל הלכידות הנובעת מחתירתו לסדר; מציור הפעולה של ג'קסון פולוק והפרפורמנס של יוזף בויס; לצד ההשפעות שהזכרתי לעיל מהאמנות ה"פרימיטיבית".[[81]](#footnote-81)

בשלב מתקדם יותר בעבודתו שאב גורדון השראה ממסורת הספר ומהמאסטרים של העשייה המשולבת בה. בין ההשפעות האלה אפשר לזהות את זו של כתב העת לאמנות "פרקט" (*Parkett*), של הטיפוגרף והאוצר ההולנדי וילם סנדברג (Sandberg) ושל אנשי ספר וטיפוגרפים יהודים שהביאו עמם לארץ ישראל את מסורות העיצוב שהתחנכו עליהן באירופה, בהם בלט במיוחד משה שפיצר.[[82]](#footnote-82)

התייחסותו של גורדון למסורות העיצוב הגרפי והטיפוגרפיה לא מונעת ממנו להביע פרשנות חופשית לנוסחאות המקובלות בתחום. יחד עם זאת, גורדון איננו משתמש בקונוונציות שאינן פונקציונליות באמת, כאלה שלא נותנות את האפשרות להתאמת התוכן באופן מדויק ומחושב לצורכי הספר הנתון ושאינן משרתות את המסר שלו.[[83]](#footnote-83) עבור גורדון "ספר הוא ספר".[[84]](#footnote-84) אם הוא נעשה לפני 600 שנה אם היום, האנטומיה של הספר לא השתנתה "כך שאתה תמיד פועל בתוך קונוונציות".[[85]](#footnote-85)

טווח התחושה שלי את הספר מושך ארבעים או חמישים שנה לאחור וכמה עשורים קדימה, ועם הטווח הזה אני משחק, צועד קדימה ואחורה בזמן. מעניין אותי להשתמש בטכנולוגיות עכשוויות כדי לבצע הדמיה של אסתטיקה מן העבר […] במקרים כאלה מתקבלת הכלאה בין עיצוב עכשווי, "רלוונטי", לבין עיצוב מן העבר שנתפס כ"לא רלוונטי". אם ישנה אירוניה היא מצויה בהתנדנדותביןתחושהשלחוסראוריינטציה**,** הנגרמתעל ידיהסתרתאמצעיהפעולה**,** לביןהגווניםהנוסטלגייםשעשוייםלהתלוותלעיצובכזה.[[86]](#footnote-86)

"חוסר האוריינטציה" שגורדון מדבר עליה הוא תוצר למשל של הניסיון "לתרגם" תחושה של עיצוב ידני, באמצעים ממוחשבים ודיגיטליים עכשוויים. הדמיה כזאת של טכניקות ידניות מסורתיות מאפשרת דילוג מעל שלבי הייצור הידניים של פעם ומשבשת לכן את תחושת הזמן של הקורא, יוצרת מרחב בין־זמני או על־זמני חדש, אזור הביניים של החוויה.

על תופעה דומה כתב הפסיכואנליטיקאי דונלד ויניקוט בספרו "משחק ומציאות" (1995), העוסק בהתפתחות הילד. הוא קרא לאזור הביניים הזה, שבין הממשי למדומיין, "מרחב מעברי" או "מרחב פוטנציאלי",[[87]](#footnote-87) ויניקוט הרחיב את המונח למרחב ביניים נפשי, הנמצא בין המציאות האובייקטיבית לחוויה סובייקטיבית, והוא הבסיס הן ליצירתיות והן ליכולת להרחיב את החוויה היום־יומית הקונקרטית.[[88]](#footnote-88)

**שׂידוד הקונוונציות**

בעיצוב "ספר הנעליים" של גורדון וגיימינו, מתייחס גורדון לשתי קונוונציות מנוגדות של מסורות עשיית הספר: זו ההיסטורית של ספר המגילה, הכתובה על צד אחד, כרוכה בחוט ומגולגלת, אל מול זו העכשווית יותר של קודקס מודרני, ובה אוסף של דפים מודפסים וחתוכים כרוכים יחד במעטפת קשיחה. "ספר הנעליים" על שתי גרסאותיו, מעמיד את הקונוונציות האלה זו מול זו ומעלה ומציף את עצם העיסוק בפורמט העיצובי של הספר אל פני השטח.

16–17:לשיםשתיתמונותשלשתיהגרסאותשלספריהנעליים**.** עמ׳ 255–256 בדפוסים**.**

אחת העבודות המעניינות של גורדון, שיש בה דוגמאות רבות לטיפול בקונוונציות מסורתיות באמצעים חדשים, היא ספר שעיצב ב־2008, שיצא כמהדורה מחודשת למסתו של גרשום שלום מ־1947, "מגן־דוד: תולדותיו של סמל".

לאורך השנים כתב שלום סדרה של גרסאות לטקסט על המגן־דוד, אך לא הספיק לאחד אותן לטקסט אחד מסכם. שלום ביקש מחברו ותלמידו, אברהם שפירא, פרופ׳ לפילוסופיה יהודית והיסטוריה של עם ישראל באוניברסיטת תל־אביב, לקחת את הפרויקט הזה לידיו, וכך עשה.[[89]](#footnote-89) עורכי המהדורה החדשה, שפירא וגלית חזן־רוקם, פרופ׳ לסִפרות באוניברסיטה העברית בירושלים, שילבו בהוצאה המחודשת מאמרים פרי עטם של כותבים מלומדים בתחום מחשבת ישראל: הקדמה של שפירא המתארת את גלגולי חיבורו המקורי של גרשֹם שלום "מגן־דוד: תולדותיו של סמל"; עבודת אמנות של משה ניניו – "הבדלה", מסה של שבא סלהוב ותוספות והערות שנמצאו בין תיקיו של שלום והוכנסו לספר בקפידה. על כל מרכיביו אלה הועבר הספר לעיצובו של מיכאל גורדון. נוסף על עיצוב הספר יצר גורדון לכריכת הספר עבודת אמנות ייעודית שלו, המתייחסת לתזה המרכזית במסתו של שלום – פירוק הסמל מגן־דוד.[[90]](#footnote-90)

"במסתו כתב שלום על קורותיו של המגן־דוד. הוא ביטא בה את הביקורת שהייתה לו על הפיכתו של המגן־דוד לסמל לאומי יהודי בידי מוסדות התרבות והפוליטיקה הציוניים. בראשית מחקרו עסק שלום במקורו של סמל המגן־דוד בטקסטים יהודיים מיסטיים שבהם קרא בהשראת הפנומנולוגיה של הדת ושל הפילולוגיה ההיסטורית".[[91]](#footnote-91) [ציטוט מקורי בעמוד כיתובי התמונה]

בעטיפה שיצר גורדון עבור הספר, הוא נתן ביטוי ויזואלי לנושא מחקרו של שלום, פירוק הסמל למרכיביו. גורדון שרטט על מעטפה סקיצה של המילים "מגן דוד", ותוך הפשטה של צורת האותיות יצר דימוי מפורק של מגן־דוד, במעין גשטאלט שהעין של הצופה יכולה להשלים אותו לצורה השלמה של הסמל. את הסקיצה שצייר העביר לרישום מחשב מדויק ומיקם את הרישום על גבי הגריד של הספר, שאותו הבליט והוציא החוצה אל פני השטח. את מה שהתקבל הדפיס גורדון בצבע תכלת על דף בגודל A3, וצילם אותו בתאורה חזקה מצד אחד. מאחר שהנייר שבו השתמש הוא נייר דק במשקל 8 גרם, נשמרו בו העיוותים הקלים שנוצרו בהדפסה. אלה נשמרו בצילום הסופי והודפסו כפי שהם על עטיפת הקטלוג.

18: תמונה של עטיפת "מגן דוד" משני צדדיו

גורדון החליט לעשות בספר זה מחווה לדור של גרשום שלום, ל"דור הנפילים" של המודרניזם העברי שפעלו מתחילת המאה ה־20 ועד לאמצעה, דור הכולל מעצבים ואנשי ספר שגורדון עצמו מאוד הושפע מהם. בחירותיו העיצוביות של גורדון בספר "מגן־דוד: תולדותיו של סמל" מתייחסות להיסטוריה של מלאכת עיצוב הספר העברי ולהתפתחות הדפוס העברי. לבד מגרשום שלום נכללים בו המו"ל זלמן שוקן ומשה שפיצר,[[92]](#footnote-92) שנחשב דמות מופתית בכל הקשור לתפיסה של ספר כאורגניזם מורכב, כלשונו של מאלארמה.

בעבודה על "מגן־דוד: תולדותיו של סמל", חקר גורדון את שיטות העימוד של משה שפיצר, שהיו השיטות המקובלות בספרים הביבליופילים המפוארים שיצאו בהוצאת שוקן בברלין וגם בהוצאת "תרשיש" בישראל, והשתמש בהן לעימוד ספרו של שלום. במסגרת מחווה זו שחזר גורדון גריד שמסתמך על טכנולוגיית דפוס הבֶּלֶט ועל עימוד המבוסס על חתכי זהב. הדבר היחיד שאינו מתיישב עם שיטות העיצוב המוקדמות האלה הוא ההערות בצד הטקסט, שקשה מאוד למקמן באמצעות טכנולוגיית דפוס בלט. מאחר שב"מגן־דוד: תולדותיו של סמל" ההערות הן חלק אינטגרלי מהטקסט, נדרש מגורדון מאמץ רב כדי לשלבן בעמוד. הוא מיקם את גוש הטקסט העיקרי והיחיד על העמוד באופן לא סימטרי, קרוב יותר אל שדרת הספר. בתוך כך שילב גורדון, באמצעים הדיגיטליים המתקדמים העומדים לרשותו, הערות שוליים מרחפות על גבי השוליים הריקים שבצד הטקסט. למעשה יצר גורדון באמצעות דפוס אופסט הדמיה של דפוס בלט. מבחינת מהות הטקסט והמהלך העיצובי הערות מרחפות אלה הן עקרוניות לגורדון, ומעניין אותו המתח שבין דפוס אופסט לדפוס בלט. הוא רואה במיקומן של ההערות חשיבות עקרונית התורמת לתחושת התנועה בזמן.[[93]](#footnote-93)

19: תמונה נוספת מתוך דפוסים משתנים עמוד 120–121 על ההומאז' לספרי שפיצר ולשפיצר עצמו בהוצאת שוקן. ביחס לשוליים ולחוקיות של דפוס הבלט.

20: לשים תמונה של הכפולה בספר עם העבודה של ניניו "הבדלה".

נוסף על המחווה לשפיצר, בעיצוב הספר של שלום עשה גורדון מחווה נוספת למו"ל זלמן שוקן ולטיפוגרפית פרנציסקה ברוך, כאשר בחר להשתמש בגופן שוקן־ברוך עבור הטקסטים בספר. שוקן־ברוך הוא גופן שעיצבה ברוך לבקשתו של שוקן כדי להחליף את פרנק־ריהל בעיתון היומי־עברי "הארץ" שהיה בבעלותו של שוקן והודפס בארץ ישראל [איורים 21–24]. הגופן, הנושא את שמו של מזמין העבודה "שוקן", מבוסס על אותיות עבריות מראשית תקופת הדפוס באיטליה. בעיצובו, החייתה ברוך אותיות דפוס עבריות מתחילת המאה ה־16 והתאימה אותן לתנאי הדפוס המודרני לצורכי שיפור נוחות הקריאה. זהו ניסיון ראשון "ליצור כתב מודרני התואם גם את מהות הכתב העברי הישן שנועד לשמש להדפסת ספרים ודברי דפוס אקראיים – גופן בסיסי שאותו מכנים אנשי הדפוס "בְּרוֹטשריפט" (Brotschrift).[[94]](#footnote-94) האות של ברוך, קבע מנהלו הראשון של מוזיאון תל אביב לאמנות ואיש תולדות האמנות קרל שוורץ, מבקשת להזכיר לקורא העברי "שהאות העברית שבדפוס הייתה בה פעם חיוניות, היה בה פעם ריתמוס ואפילו חן רב",[[95]](#footnote-95) ואף על פי כן העברית עדיין חסרה "אות חיונית, אות של יום־יום, אות לסְדָר רגיל ללא הצטעצעות".[[96]](#footnote-96) ברוך ביקשה לעצב אות שתהיה נוחה לקריאה, ואולם מבקריה הטילו ספק בתוצאה. לצד שוורץ, הלין גם משה שפיצר, בעל הוצאת "תרשיש" האיכותית, על הקושי בקריאת טקסט שסודר בגופן "שוקן".[[97]](#footnote-97)

25: לשיםתמונהמעמוד 238 בדפוסיםמשתנים**:** כיתובתמונה**:** אלף־ביתשלגופן"שוקן־ברוך"**,** במסמךשלחברת"מונוטייפ"שחתכהאתהגופן**,** לאמתוארך**.**

לפי משה ניניו, התייחסותו של גורדון לקונוונציה היא בעצם הימנעות מחנוּפּה או מ"האכלה בכפית". בעבודתו הוא נמצא כל העת בקשר עם חוק, כלל וקונוונציה, ובו־בזמן, הוא נמצא בדיאלוג מתמשך האם להמשיך את הקונוונציה או לשבור אותה בהתייחס לתוכן שבו הוא עוסק וברגע נתון.[[98]](#footnote-98) (כפי שהוכיח השימוש המשולב שלו בטכניקות של דפוס אופסט ודפוס בלט ב"מגן־דוד").

אך ניניו סבור כי יחד עם החיבור של גורדון למסורת העשייה ולעבר, הוא מתנהל גם כמורד בקונוונציות המקובלות, ביחסו לאמן או למוסד או למושא הקטלוג. לדבריו, גורדון מגיב ומתייחס "בענייניות יבשה, נטולת פיתוי (כמעט במפגיע), הנמנעת מהאדרה […] (כמעט להכעיס), המאפיינת את עטיפות ספריו ואת ה׳גוּפיוּת׳ [מלשון גוּף, גשמי, חומרי] שלהם".[[99]](#footnote-99) הגוּפיות הזאת שניניו מדבר עליה מאפיינת גם את עטיפת הספר של שלום, שהיא עטיפה מאוד נקייה, קווית, שאמצעיה דלים וארעיים (כמו הנייר שעליו מודפסים הגריד והרישום) ופגמיה ניכרים לעין. עבודתו המשותפת של גורדון עם יוצרים כמו מרי־אנז' גיימינו אִפשרה לו להכיר ולהפעיל לראשונה נוסח עבודה של צורה־פעולה או של צורניות פרפורמטיבית, שנשאה אותו אל מעבר לעקרון הספר. במובן הזה הוא מצליח להציג עמידה מתגרה, או משיקה, ביחס לסדר.[[100]](#footnote-100) הדבר בא לידי ביטוי ב"ספר הבובות" ובו "עבודות הדפוס […] מתקיפות ברדיקליות רכה את מוסד הספר ואת קטלוג האמנות, ביוצרם המשך (במדיום אחר) לרציונל הצורני של העבודה עצמה".[[101]](#footnote-101)

26–28: כאן לשים את התמונות וכיתובי התמונה מ"דפוסים" – עמודים 255–257 (נעליים – שני הספרים; הבובות שלי)

**הספר והמקום**

ב־2018 נערך האמן מעיין אליקים להצגת תערוכת היחיד שלו "ונהר יצא מעדן" בספריית שוקן השוכנת בשכונת רחביה ההיסטורית שבירושלים. הוא פנה לגורדון כדי לעצב ספר שילווה את התערוכה. בבואו ליצור יחד עם אליקים את הספר, התייחס גורדון להיבטים ההיסטוריים הקשורים במבנה הייחודי של מקום התערוכה, ששימש במקור ספרייתו של זלמן שוקן.[[102]](#footnote-102) את הספרייה הקים שוקן כדי לשכן בה את אוסף הספרים הגדול שהיה ברשותו, והיא נועדה לשמש מקום שבו יפעל מכון לחקר היהדות. בקומת הספרייה של הבית נמצא גם חדר העבודה של שוקן. על תכנון הבניין הופקד אריך מנדלסון, אחד האדריכלים החשובים שפעלו במאה ה־20 וממנסחי האדריכלות המודרנית.

בעיצוב הספר התייחס גורדון לחלל התערוכה – מבנה הספרייה שתכנן מנדלסון – והוא גם הביא בחשבון את הזיקה שביצירת ספר זה לסדרת ספרים שנקראה "הספרייה של שוקן" (Bücherei Des Schocken Verlags),[[103]](#footnote-103) שיצאה לאור בהוצאת שוקן הגרמנית בשנים 1933–1938 בעריכתו של משה שפיצר. בסדרה התפרסמו יצירות מופת מהתרבות היהודית מתקופות שונות, בתרגומים ראשונים לגרמנית. ספרי "הספרייה" יצאו כולם באותו הפורמט, קטנים וצנומים בגודלם, בכריכה קשה העטופה בנייר צבעוני. כל עותק נעטף בצבע אחר, והטיפוגרפיה של כל אחד מהספרים השתנתה בכל פעם בהתאם לתוכן.

ספרו של אליקים "ונהר יוצא מעדן" עוצב על פי אותם ערכים של סדרת "הספרייה", כספר נוסף בסדרה, הספר ה־93 במספר. אך שלא כמו 92 הספרים בסדרה המקורית, ספר זה נכתב כולו בעברית. עשייתו מתרגמת רעיונית את המהות המקורית של "הספרייה",[[104]](#footnote-104) ומבקשת להפנות אל הסדרה הייחודית הזאת מבט מחודש.

גורדון שמר על הפרופורציות המקוריות של ספרי "הספרייה", והתייחס לכך גם בעיצוב העטיפה, בהקפדה על שחזור כמעט מוחלט של הגריד הפנימי של ספרי "הספרייה" ובמחוות נוספות. גם סוג הנייר שנעשה בו שימוש בספר של אליקים, הזכיר את החומריות של סדרת "הספרייה". גורדון הקפיד לשחזר את סוג הנייר המקורי שהיה בשימוש בספרי "הספרייה", ושילב אותו בספר לצד סוגי נייר אחרים. בעזרת השימוש המגוון הזה מצליח גורדון להבליט את חשיבותם של הדימויים בקטלוג ומוציאם מעמדתם ההיסטורית כמשניים לטקסטים, ואולי אף הופך אותם למרכזיים יותר. עבור הטקסט הכתוב בחר גורדון בנייר נטול־עץ זהה ככל שניתן לזה שנעשה בו שימוש בסדרת "הספרייה", ואילו עבור הדימויים בחר בנייר כרומו – שלא היה בנמצא בתקופת יציאתם לאור של הספרים.[[105]](#footnote-105)

כל ההיבטים האלה השתמרו בעיצוב הספר ה־93 בסדרה, עד כמה שאִפשרה המרת עקרונות עיצוביים אלה לשפה העברית.[[106]](#footnote-106) גורדון לקח את מעשה המחווה "צעד אחד קדימה" ועיצב את הספר כולו באות "שוקן־ברוך". בדומה להחלטתו בספר "מגן־דוד: תולדותיו של סמל", גם כאן המחווה היא למעצבת הגופן, אך גם במובהק למי שהזמין את עיצובו.[[107]](#footnote-107)

29: לשים תמונה של הספרייה – ערמת הספרים מסדרת הספרייה, מעמוד 88 בדפוסים משתנים – כיתוב תמונה: "מבחר מתוך "הספרייה של שוקן" שהתמקדה בנושאים יהודיים; הכרכים הצנומים ראו אור אחת לחודש בשנים 1933–1938".

30: לשיםתמונהשלכפולתהצילוםשלהספרייהעםספרי"הספרייה"מתוךמעיין.

כשאתה עושה עיצוב, כמו כל דבר... אתה חייב להכיר את המסורת של הדברים, מאיפה הם יצאו, איך הם התפתחו. הכול זה תת־סיפי. זה שם. זה נמצא שם.[[108]](#footnote-108)

אמנם הספר יצא לאור במסגרת תערוכת אמנות, אבל הוא לא משמש בתור קטלוג במובן הרגיל, אלא עומד כיצירה עצמאית. הוא כולל שני טקסטים: האחד העוסק בפועלו התרבותי של זלמן שוקן, בפועלו של האדריכל אריך מנדלסון, במפגש ביניהם ובמבנה הספרייה המיתולוגי ברחוב בלפור בירושלים; והשני עוסק בפועלו של אייבי ורבורג, שהיה היסטוריון אמנות שפעל בתחילת המאה שעברה בגרמניה. גם ורבורג היה יהודי, וגם הוא הקים ספריית מחקר לחומרים ויזואליים ששימשה השראה לפעולה האמנותית שנעשתה בתערוכה.

נוסף על כך, מופיעים בספר תוכנית הרצפה של הבניין שתכנן מנדלסון, תצלומים המתעדים את הספרייה ואת התערוכה, וגרסת ספר של אחת העבודות המופיעות בתערוכה (כאשר הוצגה בחלל התערוכה, עבודה זו כללה הצבה של אוסף תצלומים ודימויים שנפרשו בתוך שולחנות תצוגה מזכוכית – גם הם בעיצובו של מנדלסון). בתרגום של העבודה אל הספר נכנסו רצפי הדימויים הללו לחוברת הנקראת משמאל לימין (בתוך הספר שכיוון קריאתו הכללי הוא מימין לשמאל) וההתייחסות אליה ברצף הקריאה היא כשל עבודה נפרדת, כספר בתוך ספר.

המחווה של גורדון ואליקים לתכנון האדריכלי של מבנה חלל התערוכה, לתכנון הרהיטים ולעיצוב הפנים של מנדלסון מתבטאת באופן הצילום ובבחירת קומפוזיציות הצילומים. את הצילומים המופיעים בספר צילם אליקים במצלמה אנלוגית בפורמט בינוני. זה אִפשר את חשיפת פרטי־הפרטים של המבנה ושל הרהיטים שבו. איכות זו מדגישה את הנופח הנוסטלגי של המבנה, שלא עבר עבודות שימור, ונשמר במצבו המקורי בשל חוסר שימוש של שנים ארוכות. גם התאורה הייחודית שמאירה את המבנה תורמת לתחושה זו. החלון הדרומי של הספרייה מייצר מעין פנס שמאיר את הרצפה במשך רוב שעות היום, אך אינו מגיע ישירות לספרייה. מעל לספרייה יש חלונות צפוניים שלא מחזירים אור שמש.[[109]](#footnote-109)

31: לשיםאתאחדהצילומיםשלמעייןבליהרפרודוקציהשלהקטלוג–אוליאתהצילוםעםהפסלשלו–ציפורגן־עדןעםהחלונותהעגוליםמשתקףעלהספרייה(להתייעץ עם מיכאל: אם מיכאל יציע את הצילום הזה מהרפרודוקציה, אז אולי אותו?)

**שנות מלח**

דוגמה נוספת בעבודתו של גורדון לבדיקת גבולות הקונוונציות או "מרידה" בהם, ניתן לראות בספר של סיגלית לנדאו מ־2019, "שנות מלח" (Salt years). זהו ספר בן 400 עמודים המסכם את הפרויקט המונומנטלי של לנדאו בים המלח, פרויקט שהתחילה ב־2003, וכולל גם תיעוד של עבודות שהציגה לנדאו בתערוכת הענק שלה בביתן הלנה רובינשטיין בתל־אביב ב־2016. הספר יצא באנגלית בהוצאה גרמנית. שולבו בו תשעה טקסטים מלווים בדימויים המתעדים את תהליך העבודה של לנדאו בים המלח; בין היתר מופיעים בו חומרי ארכיון שונים של לנדאו מכל שנות העבודה על הפרויקט, חומרי וידאו וצילומי הצבה של היצירות.[[110]](#footnote-110)

ב־2016 לנדאו והצוות שלה שיקעו בים המלח סדרה של אובייקטים (רדי־מיידס) והשאירו אותם מתחת למים למשך כמה חודשים. המלח התגבש עליהם וכך נוצרו אובייקטים שהם יצירות אמנות. האובייקטים האלה תועדו אחר כך בסטודיו שהכשירו גורדון ולנדאו במיוחד עבור צילומי הספר בקיבוץ אלמוג שבים המלח. למעשה, כל הצילומים בספר צולמו במיוחד לצרכיו, חוץ מחומרי הארכיון (שמתארים בפני עצמם מהלך עבודה של כחמש עשרה שנה).[[111]](#footnote-111)

32: כאןלשיםאתהתמונהשלכמהיצירותבחללסטודיוהצילוםבקיבוץאלמוגויצירותיחידותבאותוהחלל **(**לאהשמלה–שמופיעהבעמוד **17** בקובץזה**),** בספרשלסיגלית**.**

בעשיית הספר עתיר הממדים הזה, בחר גורדון לבטל את ההיררכיה בין הטקסטים לדימויים, ובין סוגי הדימויים, אם מדובר בצילומי סטודיו, בחומרי ארכיון או בצילומי הצבה של העבודות. גורדון ניכס אלמנטים חזותיים־הפקתיים (במובן הקולנועי) לתוך קונוונציית האנתולוגיה הסִפרותית, ויצר את הספר כמעין אנתולוגיה ויזואלית, שיש בה יחס שווה בין טקסטים, דימויים וצילומי הצבה. גורדון מתאר זאת כתפירה של טקסטים ודימויים לכדי מהלך ויזואלי: "כניסה לתוך הטקסט ודיבור עם הטקסט, יציאה ממנו והמשך שלו, כניסה לטקסט אחר... וככה נבנה הספר".[[112]](#footnote-112) הוא אף מרחיק לכת בהגדרתו של הספר כאנתולוגיה של סצנות קולנועיות, גם מבחינת קנה המידה של העשייה של הספר, והיות יצירותיה של לנדאו מורכבות כהפקות ענק, הייחודיות בנוף האמנות הישראלי.[[113]](#footnote-113)

זו הפקה גרנדיוזית […] בגלל קנה המידה שלה, כשהיא עובדת עם המון אנשים ומנופים והובלות […] הכול ברמה אחרת לגמרי ממה שמקובל בעולם האמנות, מבחינת היקפים, אז פתאום חשבתי שזה לא אנתולוגיה בכלל – זה פשוט רצף של סצנות כמו בקולנוע. […] כל סצנה מצלמים לחוד […] והן מתחברות ביניהן […] איך הכול תפור אחד בתוך השני באופן כל כך הדוק.[[114]](#footnote-114)

הבחירה של גורדון לעבוד בתחום שאינו מסחרי או פרסומי ומול קהל יעד מסוים מאפשרת לו לעבוד ברמת התקשורת שמתאימה לו. "זה נותן עוצמה לביטוי ומאפשר לוותר על עוד ועוד אלמנטים ש"עובדים"".[[115]](#footnote-115) " שיתופי הפעולה של גורדון עם אמנים ואנשי רוח מתחומים שונים מאפשרת לו גמישות מסוימת ביצירת הספר ואת החופש להתפתח בכיוונים שונים שמכתיבים נושא העבודה והיחסים הבין־אישיים של המעצב והאמן. שיתוף פעולה מעין זה, כותב יונה פישר, "מתבקש גם לגבי השאלה אם הפרסום יהיה 'קטלוג' או 'ספר' או כל ניואנס בטווח שביניהם, שהוא הטווח של הדיוק והחופש, של הדמיון והמשמעת".[[116]](#footnote-116)

33: לשיםתמונהשלמנופיםוהיקפיההפקות**,** ואוליגםתמונהשלהעםהאבטיחיםאוצוללת**,** אוגםוגםוגם**.**

**הדף והספר כחלל תלת־ממדי**

התלת־ממדיות של הספר מתחילה מהתפישה שהדף הוא לא משהו ששמים עליו, אלא משהו שבונים אותו.[[117]](#footnote-117)

גורדון, שעבד בתחילת דרכו בתחום האדריכלות, ואף תכנן בתחילה להמשיך ללימודי אדריכלות באקדמיה, נרשם לבסוף למחלקה לעיצוב גרפי. הוא מעיד על עצמו כי הראייה התלת־ממדית השפיעה על תפיסתו את הדף.[[118]](#footnote-118) "בגללשבאתימתלת־ממדהייתיחייבלעשותאתהטרנספורמציה הזאת […] התחלתי לבנות את המודלים האלה […] של הדף שהוא תלת־ממד".[[119]](#footnote-119)גורדון מוסיף ומספר כי ההיבט הדו־ממדי בדף לא "עבד" לו.[[120]](#footnote-120) הוא תופס את הדף כמורכב ממשטחים בנויים המתייחסים זה לזה בשכבות ובגבהים משתנים, ומתאר אותו כמעין קרקע המפורקת לחלקי לוחות היכולים לנוע בתוך המרחב, אחד כלפי השני ואחד לתוך השני, אולי כמו לוחות כדור הארץ, עד להרכבתו הסופית.[[121]](#footnote-121) גורדון הבין בדיעבד את משמעות התפישה הזו כבסיס עקרוני וראשוני לאופן שבו הוא ניגש לעבודת עיצוב הספר כיום. עבורו "בניית הדף היא כמו בנייה של פסל", והוא בונה את הדף ממרכיביו מאפס, מכלום, מתוך איזונים של אלמנטים שנבנים ביחד.[[122]](#footnote-122) גורדון מוסיף כ ה"תלת־ממדיות" נשענת גם על ההיסטוריה של דפוס הבֶּלֶט (letter-press).[[123]](#footnote-123)

34: לשים תמונה של שרטוט בניית הדף של מיכאל.

בכל הקשור ליחסו של גורדון אל הדף, עניינו אותו תמיד עבודות אמנות ודפוס שאינן לוקחות את המידות של הדף או הקנבס כנתון מוגמר, אלא שהתכנים, הצורות והיחסים ביניהם – הם שקובעים את המידות.[[124]](#footnote-124) הוא מציין בהקשר הזה את עבודותיהם הקוביסטיות של קזימיר מאלביץ', פבלו פיקאסו ופיט מונדריאן, ואת הסופרמטיזם של מאלביץ'. לדבריו של גורדון, יש בהן יחס מובנה בין מה שאנחנו רואים לבין השיטה שמכוננת אותם.[[125]](#footnote-125)מוגלין־דלקרואה מתארת זאת כמידה של קֶשֶב למקום שבו החלטות צורניות תורמות למובן. היא סבורה כי הוא נוכח במחקריהם הפונקציונליים לעילא של הקונסטרוקטיביסטים,[[126]](#footnote-126) ושספריו של גורדון הם ממשיכי דרכם.[[127]](#footnote-127)

על ציורו המוקדם של מאלביץ' "חוטב העצים" אומר גורדון: "בציור זה 'בנה' מאלביץ' על הלוח הדו־ממדי אילוזיה תלת־ממדית באמצעות משחקים של אור וצל, מעברי צבעים ונפחים המגיעים מכיוונים שונים בו־זמנית".

35: לשיםאתהציורהמוקדםשלמאלביץ׳**: Kazimir Malevich's "The Woodcutter," from 1912, is a part of the show at the Stedelijk Museum in Amsterdam. Credit: Collection Stedelijk Museum Amsterdam.** לקחתאתכיתובהתמונההקלאסישלציורים**…**

גורדון מציין כי בייחוד סביב עיצוב של קטלוגי תערוכות, נדרשת ההתייחסות ליחסים בין חללים, למשל בין חלל הספר כאובייקט, לבין החלל הממשי של התערוכה. מתוך נקודת המבט החדשה הזו הקטלוג איננו עוד אוסף של דפים, המכילים טקסטים ודימויים בערבוביה, אלא הוא תוצר של ראייה רחבה יותר של אפשרויות המגולמות ביחסים שבין הטקסט, הדימוי והחלל.[[128]](#footnote-128) כפי שגם "עבודת הצייר כוללת יצירת מכלול של גורמים ומכונה הגשמה חללית או ריאליזם חללי".[[129]](#footnote-129)

קנה המידה אצל גורדון, הוא נדבך נוסף המעסיק אותו ביחס לחלל הספר והדף. גורדון עסוק בסינתזה המתרחשת בין המציאות שאליה קנה המידה מתייחס, לבין החלל של הדימוי המיוצג. כך למשל בהצגה של יצירות ענק בפורמט מוקטן, הנכפה על הדימוי מעצם גודלו של הספר וגודל העמוד המעוצב. ממדיו של ספר נקבעים לפי קונוונציות המותאמות בין היתר לנוחות הקריאה, לגודל המדף ולמגבלות טכניות אחרות, וקיימת גמישות מוגבלת ביכולת להפר את המגבלות הללו. זו מציאות הספר הנתונה שאיתה המעצב צריך לעבוד.[[130]](#footnote-130)

נאמר על הארכיטקט שהוא בנאי ואמן כאחד. [...] כבנאי מעניינים אותו ההיבטים הפונקציונליים של עבודתו, מטרתו המעשית. [...] יצירה אדריכלית היא יצירת אמנות".[[131]](#footnote-131)

באופן דומה אפשר לתפוס את מלאכת עיצוב הספר, ובפרט את עבודתו של גורדון, שמתקיימים אצלו ההיבטים הפרקטיים והפונקציונליים לצד המשמעויות הנובעות מהתוכן של עבודותיו. גם על פי מוגלין־דלקרואה גורדון לוקח אלמנטים אדריכליים גיאומטריים וממיר אותם לבנייה של חלל תלת־ממדי בעמודי הספר שאותו הוא מעצב.[[132]](#footnote-132)

במרוצתהשניםניכרכיהמבנהשלמערךהדימוייםבקטלוגים של גורדון חותר להידמות, באופן כזה או אחר, למבנה של תערוכה – לא בהכרח התערוכה כפי שהוצגה, אלא כזו הנשמעת ל"חוקים" הניתנים ליישום בחלל של ספר וברצף הנבנה בו, מהכניסה (לקטלוג) עד ליציאה (ממנו). בספר־קטלוג הדימויים לעולם אינם "מסתובבים" בחלל תצוגה שיש בו כניסה־יציאה אחת בלבד. […]רצףהדימוייםמבקשלהתוותמסלולשיכווןויקבעגםאתמסלולההליכהבגוףהתערוכהעצמה.[[133]](#footnote-133)

ב"ספר הבובות" מתייחס גורדון לקנה המידה של פסלי הבובות של גיימינו, המוצגות בספר כשהן מצולמות בתוך כפות ידיה של האמנית. באופן הזה, הקורא המדפדף בספר בידיו שלו, חש באופן מיידי את קנה המידה של הבובות עצמן, על גודליהן השונים, כאילו הוא נושא אותן בתוך ידיו שלו. מתקיים שיח של מגע המתמשך לאורך הדפדוף בספר בין ידי הקורא לידיה של האמנית. שיח (או "ריקוד") זה מתקיים בחלל הנוצר בין עמוד לעמוד ובין כפולה לכפולה.[[134]](#footnote-134)

ב"ספר הנעליים", אִפשרה הגישה התלת־ממדית של גורדון לעיצוב, את הכלת הרב־כיווניות של טקסטים בשפות שונות. הרישום שנבחר לעטיפת הספר, עגול והרמוני, ללא כיתוב, מאפשר לקורא פתיחה חופשית של הספר ללא כיווניות שנקבעה מראש. בגרסת המגילה של ספר זה מתנסה הקורא בחוויה פרפורמטיבית־מרחבית של גלילת הספר, התרת הקשר ופתיחתו. גם ממדיה הגדולים של גרסה זו מעניקים לקורא חוויה אקטיבית וקירבה בלתי אמצעית, כמעט מוחשית, אל הנעל הנפחית.[[135]](#footnote-135)

36: לשיםתמונהנוספת **(**מעברלזאתשקיימתבהקדמהעלמיכאלבפרקזה**)** שלשולחנותהעץמהתערוכהשלמיכאלבמוזיאוןתל־אביב**.**

בריאיון שערכה העורכת והמתרגמת דפנה רז עם מיכאל גורדון, היא מתייחסת לאופן שבו עובד גורדון עם הגריד, שלא רק מחזיק את פני השטח אלא אף נחשף ועולה במקרים רבים אל פני השטח[[136]](#footnote-136) (כפי שנעשה בעבודת העטיפה של "מגן־דוד: תולדותיו של סמל").

ביטוי נוסף לכך ניתן לראות בקטלוג שיצר גורדון לשמחה שירמן – "אי הזבובים 13x18", שהוא גם שם התערוכה שהתקיימה ב־2018 במוזאון אשדוד לאמנות.

התערוכה של שירמן נפרשה על פני שלוש הקומות של המוזיאון והוצג בה חלק מארכיונו של שירמן, המכיל, בין היתר, אלפי סדרות של "פְּרוּפים" (proofs) – הדפסות מבחן בגודל 9x13 ס"מ המודבקות על קרטון לבן, בגודל 13x18 ס"מ, כעין פספרטו היוצר שוליים לבנים. בתערוכה הוצגו גם מכתבים בכתב־יד שנכתבו לניצולת שואה בשם כריסטינה, שחלק מילדיה מצולמים ומוצגים בתערוכה. הפורמט הסגפני של מכתבים אלה, הכתובים על דף בגודל A3 ומקופלים לשניים, הכתיב עבור גורדון את פורמט הקטלוג של שירמן, והוא התחקה אחר הפרופורציות האלה בעיצוב הקטלוג. המכתבים הוצבו במרכז הקטלוג, כפי שבתערוכה עצמה הוצבו במרכז ההצבה של הקונטקטים.[[137]](#footnote-137)

"זהעודספרשמתפקד מבחינתי כחלל נוסף,בנפרדמהחללשלהתערוכה**.** הואמחובראליו**,** הואיונקממנו,אבלהואגםמציעחללאוטונומימשלו".[[138]](#footnote-138) גורדון החל בחשיבה על גיבוש עריכת התוכן של הקטלוג, טרם הקמת התערוכה: "בגלל שעוד לא הקימו את התערוכה החלטנו שנעשה הצבת דמה ונצלם, ואכן צילמנו. היו לנו יומיים או שלושה ימי צילום. תוך כדי כך הבנתי שאני לא רוצה את הצילומים האלה, ושאני רוצה לעשות את ההצבה בתוך הקטלוג".[[139]](#footnote-139) כלומר גורדון החליט לבסוף שלא להכניס לתוך הקטלוג צילום המתאר את הצבת המכתבים בתוך התערוכה, אלא בחר להציב בעצמו את המכתבים בתוך הקטלוג. שוב מתחדדת תפיסתו של גורדון את הספר כ"אורגניזם חי" (כלשונו של מאלארמה), ואת קטלוג התערוכה כחלק בלתי נפרד ממנה.

כבר בתהליך החשיבה שקדם לעיצוב הקטלוג, בא לידי ביטוי ממד התנועה בתוך מרחב התערוכה, שגם לו השפעה על הקריאה החווייתית בספר. כדי ליצור תוך כדי הקריאה בקטלוג את חווית "ההליכה המדומה" בתוך התערוכה, יצר גורדון מעין מקרא המבחין בין חלקי התערוכה השונים. הוא בחר להבחין בקטלוג בין צילומים של שירמן שהם חלק מתוך ההצבה של הקונטקטים, ובין יצירות של שירמן המוצבות בחלל התערוכה ללא קשר להצבת הקונטקטים. את הסוג הראשון של העבודות הוא הציג בקטלוג באופן שחושף את הגריד של הקונטקטים ומעלה אותו אל פני השטח, ואילו את הסוג השני של העבודות הציג בקטלוג על עמוד לבן, בהתבסס על אותו גריד, אך הפעם באופן סמוי. היצירות שהוצגו מחוץ להצבה מתחקות אחר המהלך התנועתי בתוך התערוכה בין הקומות השונות. גורדון מדגיש עד כמה היה תהליך הטרנספורמציה בין חלל התערוכה לחלל הספר, עקרוני למהלך הקטלוג, עד כדי כך שהגריד החשוף מול זה הסמוי גלש גם לשער הספר ולכריכה עצמה.[[140]](#footnote-140)

37: כאןלשיםאתהתמונה שלי [באינסטגרם]ממוזיאוןאשדודו**/**אואתהתמונההמקוריתשלמיכאלמההצבהואתהדףעםהגרידהשטוחשלהקונטקטים**\***

38**–**39: לשים תמונה של הכריכה, ולשים כפול שמחולקת לשתי כפולות מתוך הקטלוג (צד אחד מתוך כפולה עם גריד חשוף; צד שני מתוך כפולה על תמונות לא באינסטליישן – וכמובן להסביר שהדימוי הוא שתי כפולות נפרדות]

גם ביצירת הספר של מעיין אליקים, התייחס גורדון לחלל התערוכה, ובאופן ספציפי לתוכניות האדריכליות המקוריות של מנדלסון. גורדון מסביר כי כאשר שִחזר בסטודיו שלו את השרטוט של קומת הספרייה, הוא צבע באדום את עבודותיו של אליקים שהוצבו בחלל הספרייה ועל גבי הריהוט המקורי שבחלל [איור...].[[141]](#footnote-141) הוא הביא בחשבון את השתקפויות האור בחללי התערוכה, ובהתאם לכך נבחרו מצד אליקים כיווני הצילום, זמניו והקומפוזיציות שלו. כל אלה יחד יצרו עבור המְעיין בקטלוג חוויה רב־חושית ורגשית, המדמה "נסיעה בזמן" לתקופתו של מנדלסון, ומאפשרת לקורא לחוות את תנועת האור הייחודית במרחב.[[142]](#footnote-142)

40**–**41: לשים שתי תמונות סטודיו של הספר של מעיין – האחת: הכפולה עם השרטוט; השנייה: הכפולה עם הצילום של המרפסת והפסל "ציפור גן עדן".

בספר שיצר גורדון עם סיגלית לנדאו ב־2019, הגיעה למורכבות חדשה תפיסתו הדינמית של גורדון את הספר כחלל תלת־ממדי. לדבריו "ספר הוא סוג של הצגה, של חוויה הקשורה לזמן ולצעידה. גם למבנה הזוגי של כפולת העמודים אני מתייחס כאל אופציה, וכדי למנוע פתרונות מאולצים וצפויים מראש אני חייב לפעמים לפתוח את הדברים [...] לפעמים אני שובר את המבנה הסטטי של העמוד באמצעות גלישה של המידע ה"עמוּדי" בין העמודים – מעין שיבוש הקרנה שמאפיין מקרנות ביתיות או מכשירי טלוויזיה לא מכוונים".[[143]](#footnote-143)

בספרה של לנדאו יצר גורדון חלל דינאמי של תערוכה, שלא מלווה תערוכה פעילה ספציפית, גם לא כזאת שהוצגה בעבר, אלאמייצר חווית הליכה לינאריתבתוךחללתערוכהמדומה, שגבולותיה הם הספר. בריאיון עמו מסביר גורדון כי "ברגע שיש חלל מתאפשרת תנועה תלת־ממדית כדורית. מרחב כזה מאפשר פעולה של כוחות רבים ומשתנים".[[144]](#footnote-144) הוא בנה את מסלול ההליכה בספרה של לנדאו באופן קולנועי, תוך חלוקת הקטלוג לרצףשלסצנות. בתוך כל קונטרס (בוקלט) – מתוך 16 קונטרסים המרכיבים את 400 עמודי הספר – מתוארת סצנה המכילה בתוכה חומרי גלם מסוגים שונים: חומרי וידאו, טקסט, צילומי ארכיון וצילומי הצבה.

פריסת החומרים שמרכיבים את הקטלוג של לנדאו לפי עקרונות אלה נעשתה בעזרת מקרא צבעוני שיצר גורדון עבור הפרויקט [איור 42]. חתך צבעוני זה מציג את ההיררכיה בין חומרי הגלם השונים שנעשה בהם שימוש בספר, מעין "סינופסיס" של כלל היצירה, המפרק ופורט גם כדרך אגב את חלקם של המעורבים בהפקת הענק הזאת. גורדון תופס את כל השותפים בעשיית ספר ויזואלי כנוטלים חלק שווה במלאכה, גם אם הדבר לא בא לידי ביטוי ברשימת ה־contributers הרשמית המופיעה בסוף הקטלוג. נוכחות זאת מודגשת, דרך החתך, בתהליך הגיבוש הוויזואלי של עיצוב הספר.[[145]](#footnote-145)

42: לצרף את החתךהצבעונישל הספר של לנדאו

כל החלטה באשר לטקסט תקבע את קצב הקריאה, את זרימת הדימויים, תסמן בספר רגעי שיטוט ועצירה, האצה והשתהות, תקבע את ה"היררכיות" של הטקסט, בדומה לאלה של הדימויים.[[146]](#footnote-146)

**—————**

**שקיפות וקשר דינמי־מעגלי בין התערוכה ועיצוב הספר**

**שקיפות**

בנוגע לשיתוף הפעולה של גורדון עם אמנים, מיכאל גורדון דוחה את תפיסתו כמי שמביא מבחוץ מיומנויות של מעצב גרפי שהתמחה בהגשה חזותית יעילה. הוא אינו רואה את עצמו לא כטכנאי של הספר, לא מוציא אל הפועל, לא כפוף למרותו של האמן – ועם זאת הוא אינו רואה את עצמו כמחבר־שותף, קל וחומר כאמן.[[147]](#footnote-147) הוא מתאר עצמו כמי שפועל מאחורי הקלעים, ומפרט: "האתגר של המעצב הוא להיות שקוף וליצור תנאים שיאפשרו את מעבר המידע בצורה המדויקת ביותר".[[148]](#footnote-148)

אבל מהו עיצוב "שקוף"? שקיפות בעבודותיו של גורדון, נגזרת מהניסיון להעלים כל מאמץ לייצר עיצוב, וקשורה בפעולת התיווך של המעצב, הפועל במרחק מסוים מן האמן ומהעבודה עצמה, "מאחורי הקלעים", ועם זאת מצליח להעביר ולתווך לקורא את התוכן שיצר האמן במקור. לתפיסתו של גורדון, המעצב אינו מקשט באמצעות הכלים המקצועיים שברשותו, הוא אף אינו המוציא לפועל של ספר שנוצר באופן מוחלט רק על ידי האמן, ואף לא שותף מלא ביצירתו של האמן.[[149]](#footnote-149) ה"שקיפות" בעבודתו מייצגת את רצון המעצב שלא "להפעיל שרירים עיצוביים", כלשונו, העלולים להעיב על התוכן האמנותי של הספר.[[150]](#footnote-150)

גורדון מרחיב ומתאר את מושג השקיפות בגישתו אל העיצוב כמשהו עמוק ודינאמי. נראה כי עצם ההתכווננות לשקיפות בתהליך העיצובי וסוג הקשר עם האמן ועם עבודתו, יוצרים קשב ייחודי "והפתרונות מגיעים מתוך הפענוח של הקשב הזה, כך שכל ספר מקבל, בסופו של העיבוד, את האופי שלו".[[151]](#footnote-151) גורדון סבור כי על המעצב להבין שעצם הנגיעה בתוכן של מישהו אחר "כרוכה בהכרח בפרשנות, בנקיטת עמדה כלפיו, במהלך תרגומו למדיום שלך. […] בשבילי עיצוב הוא הסינתזה הזאת של סך המרכיבים".[[152]](#footnote-152) דפנה רז מתארת זאת כשתי מערכות, שהמגע ביניהן מרחיב כל אחת מהן: "המערכת העיצובית ה"קשוחה" שמתוכה אתה פועל – מול התפיסות והערכים שמביאים האמן, האוצר או הנושא, הדבר שנכנס לתוך הספר".[[153]](#footnote-153)

הניסיון ליצור סינתזה כזאת, מגבשת מערכת יחסים דינאמית ומעגלית בין כל המעורבים בעשיית הספר או הקטלוג. גורדון רואה את ראשיתו של תהליך זה במצב שאפשר להשוותו ללמידה, "התקשרות אמפאתית שיש בה מידה של התבטלות",[[154]](#footnote-154) ואת המשכו – בהפעלת מנגנון ביקורתי, שחושף – כך מקווה גורדון – את ה"אמת" של הדבר.[[155]](#footnote-155)

מוגלין־דלקרואה רואה בשקיפות איכות הדורשת ספיגה של "חוץ" נתון־מראש במשמעות ובהצרנתה.[[156]](#footnote-156) היא רואה בכך הרמוניה "מהסוג שאליו שואפת כל אמנות המתייחסת במידה כלשהי, מקרוב או מרחוק, לאסתטיקה הקלאסית – מאז הפיסול היווני ועד לאדריכלות הבאוהאוס או האמנות המינימליסטית, אפילו".[[157]](#footnote-157) אך במקרה של עבודתו של מעצב הספר, היא סבורה כי הקושי רק גובר, משום שהשקיפות כאן היא גם תוצר של שתי גישות נבדלות, זו של האמן וזו של המעצב. "השקיפות במקרה זה, יותר מאשר במקרים אחרים, היא לפיכך הישג – אבל כזה שמוחק את עקבות המאמץ שנכרך בו, מתוקף עצמיותו הוודאית של התוצר".[[158]](#footnote-158)

ניניו מקשר את השקיפות, החוזרת כמטבע לשון בנוסח הדיבור של גורדון ביחס לעבודתו, למשל גביע הבדולח של ביאטריס וורד – המדמה את מלאכת הדפוס והטיפוגרפיה לגביע יין העשוי בדולח ובנוי כך כדי לחשוף ללא הסתרה את היין המופלא שנועד להכיל.[[159]](#footnote-159) לפי וורד, "האדם הראשון שבחר בזכוכית במקום בחרס או במתכת לשתיית יינו, היה 'מודרניסט' [...]. כלומר, הדבר הראשון שחיפש באותו חפץ מסוים לא היה 'כיצד עליו להיראות?' אלא 'מה עליו לעשות?', ומבחינה זו כל טיפוגרפיה טובה היא מודרניסטית".[[160]](#footnote-160)

ניניו סבור כי כטיפוגרף וכמעצב הכריע גורדון לטובת גביע הבדולח ונמשלו, האתוס המודרניסטי.[[161]](#footnote-161) לטענתו, העמדה המשתמעת מן ה"שקיפות" אצל גורדון היא של תיווך הוגן, חסר טעם לוואי, שבאמצעותו מודגש ומועצם המסר־תדר של עבודת האמנות.[[162]](#footnote-162)הבחירה של גורדון במודל השקיפות ברגע מאוחר הנשלט על ידי מגמות עיצוב "אטומות", לדבריו של ניניו, "יש בה ממד של רדיקליות שמרנית (או אולי של שמרנות רדיקלית, שמרנות שאפשר לראותה כהתרסה בנסיבות שבהן יש ל'רדיקליות' ערך סחירוּת גבוה בעיקר באופנה וכאופנה, ביציאות של חתרנות בידורית; 'רדיקליות' במובן של פתיחת עקרונות העשייה המכוננים לחשיבה מחדש). במובן נוסף יש לה ממד רסטורטיבי: טיהור משקם של הספר ממה שדבק בו (בהיותו נידון להיות סחורה) אך אינו נגזר מ'מהותו'".[[163]](#footnote-163)

**הספר והקטלוג**

קטלוג האמנות התהווה בערך בסוף המאה־17, כאשר החלו להציג יצירות של אמני מופת בתערוכות זמניות במטרה לשווקן לקונים פוטנציאליים.[[164]](#footnote-164) החידוש שבקטלוג האמנות, לפי פרנסיס הסקל, הוא בהכנסת גורם מתווך, מדריך, לחוויית הצפייה בתערוכה. המבקר בתערוכה יכול להיעזר בחומרי הקטלוג כדי להרחיב את ההבנה שלו בהקשרים השונים של היצירות המופיעות בתערוכה, והם מלווים אותו תוך כדי הצפייה בה.[[165]](#footnote-165) כעבור כמאה שנים, החלו להעשיר את קטלוגי האמנות גם בדימויים ובמידע מלומד והציעו אותם למכירה במחיר מוזל בכניסה לתערוכה.[[166]](#footnote-166)

יהיו אשר יהיו מאפייני הקטלוג, כותב יונה פישר, הקטלוג הוא חזיון ראווה, ספקטקל.[[167]](#footnote-167) לפי ז׳אן־מארק שאטלן במאמרו "לתפארת אלוהים והמלך: ספר היוקרה של המאה ה־16", המסורות שעליהן מבוסס הקטלוג, זו של כתב היד המאויר בפאר וזו של הספר המודפס, נועדו בשני המקרים להלהיב, לגרום לאיזו "סחרחורת פיוטית". הוא מוסיף כי "הנוסחה הרטורית של הספר אינה ניתנת להפרדה מכסותה החומרית", ומדגים זאת בעיטורים המהודרים של הדפוסים הראשונים, התורמים להפיכתם ל"חיזיון של רוממות", ל"צורת משנה של מאוזוליאום".[[168]](#footnote-168)

יחד עם זאת, כותב פישר, הקטלוגאמור להיות "המסמךהמודפסהמדויקביותרשאפשרלהעלותעלהדעת", ולוּ בשל העובדה (או המוסכמה) שעליו להציג ולייצג – בדרך מסוימת מאוד – את קיומם (ואפילו היעדרם) של עצמים ספציפיים המצויים בתצוגה או קשורים בה".[[169]](#footnote-169) קיומו של הקטלוג מעיד על קיומה של תערוכה, ואת התערוכה מממן בדרך כלל מוסד כלשהו.הקטלוגמחייב, לכן,אתמעצבואותולדיוק: **"**כלפיעצמו**,** כאדםשיוצראותו**;** כלפיהאמן, בהיותו בוראם ואדריכלם של החומרים שהוא מביא עימו**;** כלפיהאוצר האחראי (המחויב בנאמנות כפולה, ולא תמיד נוחה, הן לאמן והן למוסד)**;** ולבסוף כלפיהמוסד שהזמין את העבודה [...]".[[170]](#footnote-170)

האינטרסים הכלכליים השיווקיים שקטלוג התערוכה היה כפוף להם משחר היוולדו, מלווים את הוצאתו לאור במשחקי פוליטיקה רבים, הקשורים לרוב בפטרוני הקטלוג – בדרך כלל המוסד שאותו משרת הקטלוג ובו מתקיימת התערוכה, כותבת מוגלין־דלקרואה.[[171]](#footnote-171)היא מוסיפה כי ספרי־האמן שהתפתחו בשנות ה־60 של המאה ה־20 וקראו תיגר על מעמדו המסורתי של קטלוג האמנות, אִפשרו לגורדון, כמו גם לאמנים שאיתם עבד בשיתוף פעולה, "להשתחרר ממגבלותיהם של מורשת האמנויות היפות וממסד האמנות",[[172]](#footnote-172) וכן, לאתגר את מושג ה"ספר" ולהתעמק בו, לשאול שאלות לגבי הקונוונציות הקשורות בו.[[173]](#footnote-173)

עבודת המעצב במסגרת היחסים הדינמיים שבינו לבין האמן לבין הממסד האמנותי, מהווה מרחב פוטנציאלי ליצירה ולבחינה מתמשכת של הדינמיקה המעגלית הזאת. שיתוף הפעולה בין המעצב לאמן מעלה שאלות רבות על "משמעות העבודה על ספר בשניים, שבמסגרתה מוקצה לכל אחד מהשותפים תפקיד מובחן למדי".[[174]](#footnote-174)

**גורדון וגיימינו**

בעבודה המשותפת של גורדון וגיימינו באה לידי ביטוי גישתה של גיימינו אל הספר, כמכשיר של זיכרון חי, המעניק לעבודתה – שעיקרה מיצבים מתכלים או פעולות נקודתיות – מרחב אחר, הקשר חדש של קיום, שאינו רק מתעד ומשמר את עקבות פעולותיה הערטילאיות, אלא גם מהווה ממש "אתר תצוגה" נפרד עבורן.[[175]](#footnote-175) גיימינו רואה בספר כגרסה חדשה או אחרת של היצירה. יותר מכך, כותבת מוגלין־דלקרואה, הספר כאובייקט אינו יכול להכניס "אתר" אחד (התערוכה) למשנהו (הספר), אלא להרחיב את קיומה של העבודה בתערוכה לקיום חדש, אחר.[[176]](#footnote-176)

מערכת היחסים בין גיימינו לגורדון יצרה דיאלוג מעניין בין האמנית והמעצב. גיימינו, המקפידה שעבודתה תישאב מהחיים ותחזור אליהם, כלשון מוגלין־דלקרואה, מבליעה בה תמיד מרחק מלאכותי של חומרה, של שיטה, של נזיריות הנמנעת מ"יותר מדי", כמעין תרגילים רוחניים. ואילו גורדון, ש"מהנדס" את ספריה בגאומטריות אדריכלית, אינטואיטיבית ביסודה, מתייחס אל הספר כאל אובייקט מוחשי. השקיפות שגורדון כל כך מייחל לה ומיישם בעדינות, אינה מצויה ברעיון המופשט, אלא בספר המוחשי שמשלב בהרמוניה מוחלטת את תוכנו של הספר ואת צורתו.[[177]](#footnote-177)

בדיאלוג מסוג זה, על כל אחד מהשותפים ליצירת הספר לשמור על עצמאותו האישית כדי שיוכלו ליצור משהו חדש במשותף. "אני תמיד טוען שאם אני אבוא עם ה־input שלי בכל הכוח, לא רק שאני לא מחליש מישהו, להיפך, אני רק מחזק. אם אני חזק שם, אני רק מחזק את מה שיש. האחריות שלי היא לא לעשות over power, לא להשתלט".[[178]](#footnote-178)

אף גיימינו מתארת את מערכת היחסים עם גורדון ככזו המפגישה בין "כישורים משלימים", מאפשרת "האצלת סמכויות המבוססת על אמון", ומייצרת "הכרעות משותפות".[[179]](#footnote-179) מידת האחריות והכבוד שרוכש כל אחד מהם למשנהו, למקצוע באופן כללי, וליצירה ותפקידה בעולם – רק אלה מאפשרים לעבודתם המשותפת לגלם בתוכה את תחושותיהם המשותפות ו"למצוא מחדש את העולם" – אולי אף להמציאו מחדש.[[180]](#footnote-180)

בחירתם של גורדון וגיימינו להכניס את הרפרודוקציות של פסלי הבד של גיימינו לתוך "ספר הבובות" הלבן, באקראי וללא הדבקה, גורמת לערעור ההבחנה בין הרפרודוקציה לאובייקט, באופן המקרב את הקורא אל היצירה ומרחיק אותו ממנה בו־זמנית. משה ניניו מכנה זאת קירוב מושגי שמתוך הרחקה פיזית, המעביר לקורא באופן מוחשי את חווית המגע בחפץ עצמו, באמצעות האובייקט הספרי. במובן זה הספר מהווה גוף תחליפי מנטלי לעבודת האמנות הפלסטית.[[181]](#footnote-181)

43: לשיםעודתמונהמתוך"הבובותשלי"**.**

"עיקרהפעולההואעדיין"קִטלוגה"אוהמרה של אמנות פלסטיתלספר, שבו היא ממשיכהלפעולבמסגרתשליחסימקור־העתק.כלומר**–** התקהוריקוןשלדבריםשקיומםמותנה**,** ברובהמקרים**,** בחללמוקףקירותלבנים**,** אלמרחבאחרהעשוימקירותשלניירלבן**.** הפעלתהלובן**,** כריקמלאוכמשליםשווה־ערךלאותולדימוי**,** חשובהבעליללגורדון".[[182]](#footnote-182)

**גורדון ואליקים**

באופן דומה לעבודה עם גיימינו, גם בעבודה על ספר־התערוכה של מעיין אליקים נרקמה בין המעצב לאמן מערכת יחסים המבוססת על השפעות הדדיות. גורדון ואליקים יצרו הצבות ייעודיות בתוך הספר, שתִפקדו כחלק אינטגרלי מהתערוכה הממשית. אליקים בחר להציג בתוך הוויטרינות שיצר המקוריות של ספריית שוקן פרגמנטים של רפרודוקציות מתוך האטלסים האינפורמטיביים שיצר פרופ׳ משה ברוור בעברית, בישראל הצעירה של שנות החמישים [איור 44].

גורדון ואליקים סרקו חלקים מתוך האטלסים הללו, ואותם סידר גורדון בתוך הספר של אליקים. לבסוף הדפיס גורדון "פְּרוּפִים" (proofs) של אותן הסריקות, בקנה מידה גדול יותר, כדי להתאימן להצגה בחלל הפנימי של הספרייה בתוך ויטרינות תצוגה. אליקים סידר אותן בתוך הוויטרינות באופן זהה לעיצוב הפרגמנטים בקטלוג עצמו. "כאילו הקטלוג משפיע על התצוגה, [...] איך הקטלוג נובע מתוך המוצג. הוא ייצוג של המוצג אבל הוא גם המוצג בעצמו. […]הספר הוא איבר של התערוכה".[[183]](#footnote-183)

45–46: לשיםשתיתמונותמתוךהספרשלמעיין**:** האחת–רפרודוקציהשלהכפולהבעיצובמיכאלעםהפרגמנטיםמתוךהאטלסים**;** והשנייה–שלצילוםהאטלסיםבתוךהוויטרינות**.**

**גורדון ולנדאו**

בעבודה המשותפת של גורדון ולנדאו על ספרה "שנות מלח", לא נוצר במעבר אל הספר יחס תערוכה–קטלוג באותו מובן שהתקיים אצל גיימינו ואליקים, אלא יחס תערוכה–קטלוג מסוג אחר. הקטלוג שעיצב גורדון ללנדאו התבסס, בין היתר, על תיעוד של הרכבת עבודותיה של לנדאו, ולכן נוסף בו ממד חדש, שלא התקיים בתערוכה. ממד תיעודי זה שהוכנס לספר בהשראה קולנועית, מציג את עבודותיה של לנדאו בפן חדש, תהליכי־עלילתי, והופך את הספר לישות עצמאית נפרדת עם סיפור בפני עצמו.[[184]](#footnote-184) מאחר שגורדון בחר להתייחס לאותן סדרות רחבות היקף של דימויים כמאמרים ויזואליים ולא כדימויים המלווים טקסט – מעמדם של הדימויים הפך מרכזי יותר בעיצוב הספר ונוכחותם איזנה את הטקסטים הרבים המופיעים בספר.[[185]](#footnote-185)

47: לשיםאתתמונתהצלילהליםהמלחשפותחתאתהספרשלסיגלית**.**

מצדו של גורדון, מלאכת ההמרה והביאור של אמנות חישה, כזו שנסמכת על חלל ושאינה תוצר של טכנולוגיות דימוי, לעבר "החניטה־בדימוי" לתוך פורמט הספר השטוח, מתחילה כבר בשלב הצילום של היצירות בחלל לצורך "מיסגורן" בין דפי הספר, תוך שקלול הפיצוי הנדרש כדי לכפר על האובדן.[[186]](#footnote-186) בדרך כלל, כבר בשלב ההכנות לעשיית הספר או הקטלוג, במהלך צילומי העבודות שעתידות להיכנס אליו, מתמרן גורדון בין גישה מתעדת לגישות אחרות של צילום מפרשן או מעצים, טוען ניניו.

בעבודה על צילומי הסטודיו לספרה של לנדאו הקפיד גורדון הקפדה יתרה על איכות הצילומים ודאג שהתאורה המכוונת על האובייקטים המצופים מלח תגיע מכיוונים רבים כדי שהאפקט שיתקבל מהמפגש עם גבישי המלח יורגש בעוצמה רבה וידגיש את הדרמטיות שבפסלים. במקרה הזה לא הסתפק גורדון בצילום תיעודי המתאר אוסף של דימויים שהוצגו בתערוכה, כייצוג של עבודת האמנות, אלא ביקש לתת פרשנות ויזואלית מאוד מהודקת לעבודות שיוצגו לראשונה בספרה של לנדאו.

48: לשיםתמונהשלשמלתהמלחבסטודיובאלמוג (יחד עם הצלם)**.** כיתובתמונה**:** בצילוםיצירותהמלחהקפידגורדוןעלכיווניתאורהרביםכדילהמחישאתהשפעת האור הרב־כיווניתעלהאובייקטהמצופהמלח**.**

גורדון מתאר כיצד בתחילת דרכו כמעצב, אמר לו האמן הישראלי פנחס כהן־גן דבר שהשפיע מאוד על גישתו למלאכת הספר: "הספר שאתה עושה הוא יצירה שלך".[[187]](#footnote-187) משם המשיך גורדון מהלך אוטודידקטי, שראשיתו ב"עזיבת" העיצוב והמשכו ב"חזרה" לעיצוב תוך שימוש הכי פונקציונלי בכלים. הוא מעיד על עצמו כי עם הזמן הלך והשתחרר, והחל להיות "פיוטי" יותר.[[188]](#footnote-188) יחד עם זאת, בכל פרויקט הוא שואל את עצמו מחדש את אותן השאלות, כאילו זאת עבודתו הראשונה: "מה זה הדבר הזה – ספר, אות, שורה, גודל, תמונה".[[189]](#footnote-189) מרגע יציאתו של הספר מהדפוס, סבורה מוגלין־דלקרואה, הוא אינו מספק תשובות על האמת הפנימית שלו, אם מקורה ברעיון העיצובי או ברעיונותיו של האמן. היא שייכת לספר, כישות. קיום זה, נראה שמשלב בין כל האמיתות של שיתוף הפעולה בין גורדון לאמן.[[190]](#footnote-190)

**המשועתק והפרפורמטיבי**

ספרמשנהאתמצבהצבירהשלובמשךהזמן.[[191]](#footnote-191)

גורדון אינו מדבר על עצמו במונחים שמשייכים אותו לזרם אמנותי או אדריכלי מסוים, אף שעבודתו נמצאת בדיאלוג מתמיד עם היבטים היסטוריים ותרבותיים הקשורים לזרמים שונים בתולדות האמנות ולעיסוק התאורטי בתרבות ובאמנות.[[192]](#footnote-192)

משה ניניו מתאר את הסדרים שגורדון מייצר כסגורים בתוך עצמם וככאלה המשדרים בידול מהסביבה המיידית. הם מצביעים, לטענתו, באופן לאקוני בלבד, על תוכם, גם כשזה עמוס חזותיות. לדבריו, "הם צועקים את אי־היותם סחורה, את היבדלותם ממנה".[[193]](#footnote-193) במובן הזה, סבור ניניו, עבודתו של גורדון היא מודרניסטית במובהק. גורדון עצמו מציין כי בעצם ההימנעות שלו מעבודה ב"שוק" הוא בחר בקהל יעד מסוים וויתר על אחרים. "הבחירה הזאת מאפשרת לי לעבוד ברמת תקשורת שמתאימה לי; היא מאפשרת לי להתבטא בלי לראות את אמצעי הביטוי שלי במשתנים הנזקקים להתאמה בלתי פוסקת".[[194]](#footnote-194)

גישתו המודרניסטית של גורדון אינה מתבטאת רק בבחירתו לעבוד עבור קהל יעד מסוים, או בהימנעותו ממסחור עבודותיו, אלא שהיא הולכת צעד אחד קדימה בכך שהיא חותרת תחת טבעו ההעתקי של הדפוס. כאמור, ב"ספר הבובות" של גורדון וגיימינו כל עותק מתייחד מן האחר בהרכב התמונות שהוכנסו אליו, מה שהופך כל ספר כזה ליצירה ייחודית וחד־פעמית.

49: לשים את השרטוט של חלוקת גיליון התמונות בבובות שלי ל־49 מתוך ההרצאה.

גם במובן הרחב יותר, תפיסתו של גורדון את הספר מדגישה דווקא את ייחודיותו: "הספר הוא, מצד אחד, פריט של ייצור המוני, מוצר צריכה – ומצד שני אתה הוא זה שבוחר אותו מתוך מערך שיקולים שמשמר עדיין את הממד הסובייקטיבי. לכן הוא עשוי להיות פרטי מאוד".[[195]](#footnote-195)

היבט נוסף שמאפיין את גישתו המודרניסטית של גורדון לעיצוב אפשר לראות בבחירתו באמצעים דלים יחסית להדפסת הגרסה השנייה של "ספר הנעליים". הספר הודפס בשחור־לבן על נייר פשוט, "לא יקר, ולא יקר־ערך".[[196]](#footnote-196) כך עשה גורדון גם ביצירת העטיפה של "מגן־דוד: תולדותיו של סמל" בכך ששימר את עיוותי הנייר הדק שעליו הדפיס את גרסתו למגן־דוד.

יונה פישר מוצא בהיבטים אלה בעבודתו של גורדון מידה של שמרנות, והוא רואה בה טקטיקה של ממש. לדבריו, "השמרנות מבטאת את האמונה שמידת החופש היא כמידת האחריות כלפי כל הגורמים שעליה לשרת באורח הפונקציונלי ביותר. אצל גורדון, יותר משיש בכך עדות לנטיית לב, זו הטקטיקה (שאינה נטולה ערמומיות)".[[197]](#footnote-197)

יחד עם זאת, בעבודותיו של גורדון עם גיימינו אפשר למצוא מאפיינים נוספים שחורגים דווקא מן הקשיחות המודרניסטית ומן ההיבטים השמרניים. אלה קשורים ביכולתן של עבודות אלה לבחון ולהגדיר מחדש את יחסיו של הקורא עם הספר, ועם האובייקטים הממשיים בתערוכה. חוויית הקריאה ב"ספר הבובות" המהווה בפני עצמו "אתר תצוגה", הופכת את הקורא־צופה בו לאקטיבי, והיא עצמה סובייקטיבית לגמרי. ספר זה, המשמש במידה רבה הרחבה של עבודותיה הפרפורמטיביות של גיימינו, דורש מן הקורא־צופה לקחת חלק פעיל בבחירה ובארגון של סדר התצלומים ולמקמם בין דפי הספר הלבנים כראות עיניו. [[198]](#footnote-198) "זה ספר שדורש handling, אתה מדפדף לאט. אתה יכול לקחת את הפתקית [תמונה־גלויה] הזאת. לשים אותה היכן שאתה רוצה – לערוך את הספר."[[199]](#footnote-199) האקטיביות הזאת, הנדרשת מן הצופה, מפרה במידת־מה את הקשיחות הרעיונית והעיצובית של הספר, ויש בה היבטים פרפורמטיביים המאפיינים אמנות עכשווית.

דפנה רז מציעה להגדיר את ספריו של גורדון כ"תופעה" במובן הפנומנולוגי, שמרגע יציאתם לאור הופכים לנתון פיזי בעולם ומשתנים ביחס לדברים שאיתם הם באים במגע.[[200]](#footnote-200) גם המובן הזה מחדד את המתח המתקיים בין תפקידיו של הספר, את היותו בעת ובעונה אחת מוצר משוכפל וחפץ יחידני, אינטימי. אך יותר מכל, הספר הוא אובייקט בעל איכויות טרנספורמטיביות, המאפשרות את השתנותו התמידית. יותר מכל שואף גורדון לתפוס את הממד הזה בעבודותיו.

ניניו מייחס את האקטיביות הזאת מצד הקורא לאופן שבו בונה גורדון את הדף בספר. לדבריו, גורדון בונה אותו מחדש, לאחר פירוקו למרכיביו, בעזרת כלים גרפיים וטיפוגרפיים המאפשרים את שיטוט העין על הדף ובין דפי הספר והיסחפות לתוך תוכנו באופן אקטיבי. הצופה בדף מגיב באופן תת־סיפי לתנועה זו – מה שמגרה את מוחו לפעולה אקטיבית של קריאה בדפי הספר. הקורא נע בין התייחסות כוללת למרחב הדף (על כל מרכיביו הגרפיים והסמויים), לבין תנועה בין המרכיבים הסמויים שיצרו את התכנון.[[201]](#footnote-201)

יחס כזה בין הנגלה לסמוי הדגמתי לעיל בשימוש המשתנה של גורדון בגריד בקטלוג התערוכה של שמחה שירמן (לעתים עולה הגריד אל פני השטח, ולעתים נשאר מתחת אל פני השטח). פענוח המרכיבים האלה השלובים זה בזה מאפשרת את נדידת העין של הקורא, "המייצרת ומפרקת רצפים והקשרים, מרומזים ומוצעים (גם כאלה שלא התקיימו קודם לכן בשיטוט העין המקביל שהופעל על ידי תערוכה)".[[202]](#footnote-202)

גם בספר "מגן דוד: תולדותיו של סמל" עמדו לנגד עיניו של גורדון רעיונותיו ועמדותיו של גרשום שלום ביחס לסמל המגן־דוד וזיקת היהדות אליו. הם שהכתיבו לא רק את המבנה הכללי של הספר, הכולל האחדה והרכבה של הגרסאות השונות למסה שכתב שלום בנושא המגן־דוד לכדי גרסה אחת, את פירוקה המחודש על ידי ביאור מסתו של שלום והוספת הערות שוליים לטקסט המקורי שלו, ואף את הרחבתה על ידי טקסטים המתייחסים למסתו של שלום ומוסיפים לה נדבכים חדשים. גורדון ביטא את המהלך הזה, הנע בין הרכבה, פירוק והרחבה, בעבודת העטיפה שיצר, שמפרקת ומרכיבה מחדש את סמל המגן־דוד באופן שדורש מן הצופה־קורא השתתפות פעילה המרחיבה את צורתו של הסמל לכדי אידאה משל עצמו,[[203]](#footnote-203) ומזמינה אותו ליצור את ההקשרים הללו גם במישור החזותי.

50: לשיםשתיתמונות**:** סקיצהשלהכריכהואתהכריכההסופית**.**

שבילהחלבהואגלקסיהסדורהשתבניתהקבועה**,** אלאשנפשהאדםמפרהכלקביעותוהסדרהכשהיאתוססתוחיה**.** מעצםטבעםאיןהרגשהיצריוהתודעההחופשיתיכוליםלשאתתבניתקבועה**.** מתוךהחוקיותהטבעיתשאנשיהמדעמפענחיםבמיומנותגדולהמופיעפרץהחייםהמשנהאתהסדריםומארגנםמחדש.[[204]](#footnote-204)

**אופני העבודה של מיכאל גורדון**

**הגריד**

השפה העיצובית של גורדון מורכבת מניגודים העובדים זה עם זה: מצד אחד הוא מאמין כי כל יצירה היא ביטוי לדמותו של המעצב;[[205]](#footnote-205) ומצד אחר, הוא ניגש ליצירה בכוונה "ללא זיכרון".[[206]](#footnote-206) "אני בודק כל פעם מחדש – בלי להחליט מראש לעשות ספר כזה או אחר – מה מידת הרלוונטיות של המדיום שבו אני עובד. […] חשוב לי לשמור על סוג של בורות, על ראשוניות".[[207]](#footnote-207)

בריאיון עם דפנה רז מדבר גורדון על הספר כעל בניית מערך עיצובי הבנוי כשלם בפני עצמו. רז מרחיבה את ההגדרה זאת ומכנה את ספרו של גורדון "יצוררנסנסי", משוקלל על פי מקדמים מתמטיים – כעין"חתכיזהב"שפיתח – "שיוצריםזרימהבתוךהשלם".[[208]](#footnote-208)

הגריד של גורדון הוא גריד מתמטי, הנקבע על פי עקרונות מובנים וברורים, ואלה מכתיבים את מרחב האפשרויות שבתוכו גורדון יפעל. אפשר לראות בתכנון הקונסטרוקטיביסטי של גורדון ובתפיסתו את הספר והדף כחלל הכפוף לעקרונות פורמליים מחמירים – המרה של חוקי עיצוב לפרקטיקה. השימוש שהוא עושה במערכת הגריד מדגישה את רצונו לפעול בצורה שיטתית, להתעסק בעיקר, לפעול באובייקטיביות, ומאפשר לו להחליט החלטות מנומקות בכל הקשור לשילובי הצבעים בספר, לפריסת הטקסטים והדימויים, ואף להבלטה של אלמנטים חומריים מתוך הדף אל פני השטח. כל אלה ממחישים את רצונו להשיג שליטה אדריכלית על פני החלל ולהקנות לעבודותיו איכות אסתטית ופונקציונלית.[[209]](#footnote-209)

הטיפוגרף ומעצב הספרים יאן טשיכולד (Tschichold) סבור כי בעיות טכניות רבות אמורות להיפתר כאשר הגריד הוא טבעי וקוהרנטי, והוא חלק מארגון מתמטי הרמוני. הגריד, לדבריו, קובע את ממדי החלל, ואין הגבלה למספר החלוקות שלו. הוא האמין כי העבודה עם מערכות של גריד מתמטי משמעה היענות לחוקים המייצגים אמיתות אוניברסליות, וראה בכך שליחותו של מעצב.[[210]](#footnote-210)

51: לשיםתמונותמההרצאהבבצלאלשלמגן־דודעםהגרידהחשוף–לבקשממיכאלשיוסיףב־export של הכפולות המוצגות גם את הבייסליין גריד. [בלי הכפולה של העבודה של ניניו]כיתובתמונה**:** דוגמהלבנייתגרידמתמטיוהרמוניבספר"מגן־דוד**:** תולדותיושלספר"בעיצובושלמיכאלגורדון**.** כלהאלמנטיםמסתדריםבאופןמאוזןבמעין"חתכי זהב"ליצירתשלווהטיפוגרפיתועיצובית**.**

**טיפוגרפיה**

גם לעיצוב הטיפוגרפי ביצירותיו של מיכאל גורדון קיים היבט מתמטי מובהק, ובה בעת הוא מקפיד הקפדה גדולה על איכות האות ועל האיכות הטיפוגרפית. כמעצב ישראלי, גורדון מדבר בעיקר בעברית והיא שפתו הראשונה. אף על פי שזאת השפה שהוא מרגיש איתה הכי בנוח טוען גורדון כי הוא חש מחויבות עמוקה יותר אל העברית: "עם העברית אני מרגיש כמו עם מישהו חלש יותר, שזקוק לתמיכה".[[211]](#footnote-211)

משתמע מכך כי ההחלטה על סוג האות וגודלה תלויים בתכנים ובקהל היעד שצורך את הספר (כפי שעבור הספרים של גרשום שלום ומעיין אליקים נבחר הגופן שוקן־ברוך, מתוך ההקשר ההיסטורי של תוכן ספרים אלה להיבט העיצובי שלהם). כמו גם היכולת לקרוא בטקסט בבהירות ובקלות (readability), שתלויה לא רק בגודל האות, אלא גם במרווח בין השורות (המכונה חציצה – leading), מאחר ששורות צפופות מכבידות על יכולת הקריאה הרציפה.[[212]](#footnote-212)

יחסו המיוחד של גורדון לאות העברית, ושימושו התכוף בה, הביאו אותו לעצב גרסאות "משופרות" משלו לגופנים הקלאסיים בעברית. לדבריו, לא היו בנמצא גרסאות טובות, איכותיות ומדויקות דיין, ולכן עיצב עם השנים גרסאות ייחודיות משלו לחלק מהגופנים העבריים, שאותן לא הפיץ לשימוש רחב, אלא ייחד לספריו שלו. כך שמר באופן עקבי על איכות התוצרים הגבוהה שייחל לה.[[213]](#footnote-213) דוגמה בולטת לכך היא בעבודה על קטלוג התערוכה של ארנון בן־דוד שהוצגה במוזיאון תל־אביב לאמנות ב־1995. בזמן העבודה על הקטלוג, הבין גורדון כי לא קיימת גרסה דיגיטלית איכותית דיה של הגופן הקלאסי "פרנק־ריהל" (RühlFrank),[[214]](#footnote-214) ולכן יצר גרסה כזו בעצמו. ל"פרנק־ריהל" המשופר קרא "ארנון" על שם האמן שבעבורו יצר את הקטלוג המדובר.

גורדון בחר לאזן מעט יותר את הקונטרסט ב"פרנק־ריהל" ולהפכו קריא יותר מבגרסאותיו הדיגיטליות הקודמות.[[215]](#footnote-215) כבר בעיצוב המקורי מ־1910, ניסה יוצר הגופן רפאל פרנק ליצור איזון כזה, כך ש"ההבדל החד בין העובי של הקווים המאוזנים לבין הדקוּת של הקווים המאונכים יפנו את מקומם [...] לאותיות שקטות ורציפות שתשפרנה את רהיטות הקריאה".[[216]](#footnote-216)[[217]](#footnote-217) גורדון מייחס חשיבות רבה לאיכות הגופנים שאיתם הוא עובד, והוא מקפיד לעדכן ולשפר את גרסאותיו אלה כל העת.[[218]](#footnote-218)

במחקר שערך ד"ר גיא אלדר על טיפוגרפיה עברית הוא הגיע למסקנה שגרסתו של גורדון לגופן הקלאסי היא הקריאה והטובה ביותר מכל הגרסאות הדיגיטליות הקיימות כיום, אף שאינה זמינה לכל למעצבים בשוק הישראלי, אלא צוירה ועוצבה בבלעדיות לשימושו הפרטי של גורדון בעבודותיו.[[219]](#footnote-219) גורדון עצמו סבור כי האות "פרנק־ריהל" טובה בזכות כל מה שאין בה: "היא אינה ראוותנית, אינה מסוגננת, אינה משויכת, והיא משרתת היטב את מה שהוכח כתנאי לקריאה שוטפת: היא זורמת בנאמנותה הדיסקרטית לעובי שהוענק לתוויה האופקיים לעומת דקותם של תוויה האנכיים. דווקא העובדה שהיא אינה מלהיבה – גרמה לנפוצותה".

גופן קלאסי נוסף שעיצב לו גורדון גרסה משלו הוא "הדסה".[[220]](#footnote-220) ובגופן אחר, "נרקיס" (על כמה מגרסאותיו) משתמש גורדון לעתים תכופות בספריו לשימושים שונים, בייחוד ב"נרקיס בלוק" וב"נרקיס קלאסי".[[221]](#footnote-221) גורדון סבור כי "נרקיס בלוק" היא אות המתאימה יותר לטקסט לקסיקוני ופחות לטקסט שוטף כי "היא אינה נוחה בקריאה רצופה, הדורשת ריכוז".[[222]](#footnote-222) ב"נרקיס קלאסי" משתמש גורדון עבור מסות גדולות של טקסט, תוך היצמדות לקונוונציה שלפיה יש לבחור אות סריפית למסה גדולה של טקסט.[[223]](#footnote-223) נראה כי הוא בחר בגופן בגלל איכותו העיצובית והתקשרותו למסורת העברית של כתיבת אותיות באופן קליגרפי. המהפכה של נרקיס הייתה בכך שהוא נתן יותר מקום לוורסטיליות בעובי של הקווים, מה שנתן תחושה יותר גלית ופחות קליגרפית. השלד שלו , הצורה, היא קליגרפית, אבל הסגנון יותר גלי בגלל הדינמיות בעוביי הקו.[[224]](#footnote-224)

**הנייר**

מרכיבהמגעחשובלי**.** הספרהוא"יצור"מיוחד**:** הואמוצר משוכפל, ובה־בעת יש לו פוטנציאל להיות אינטימי. לכן הדגש על ההיבט החושני של הספר. […] מה שעומד בבסיס עבודת האמנות הספציפית, הוא שקובע את אופן התרגום לספר – לעבודה עשויה מנייר, עם קנה־מידה משלה, עם אותיות, עם צבעי דפוס.[[225]](#footnote-225)

הנייר, עבור גורדון, הוא המשתנה שמאחד את כל מרכיביו לכדי "חוויה חזותית". לדבריו, "הנייר הוא אפוא מצע של תכנים. לובנו, חומריותו, המישושיות שלו, נכונותו הכאילו־כנועה והתובענית כאחת לשאת טקסט ודימוי, וכמובן מידותיו, עלותו ושאר מרכיבים ארציים – כל אלה הכשירוהו לשמש 'חוויה חזותית'".[[226]](#footnote-226)

בחירתו של גורדון בסוג הנייר נובעת, כמו שאר ממדי עבודתו, מהתוכן שאיתו הוא עובד. דוגמה לכך אפשר לראות בספר "שנות מלח", שבו משלב גורדון שני סוגי נייר באותו הספר: האחד – נייר לא בוהק, כזה שמאפשר קריאה נוחה ורציפה יותר של טקסט ארוך בלי לאמץ את העיניים; השני – נייר לבן בוהק, שמקפיץ ומבליט את דימויי המלח הלבנים – מה שמשפיע על האופן שבו חווה הקורא את עבודותיה של לנדאו.[[227]](#footnote-227)

לעיתים בחירת הנייר בספריו של גורדון יוצרת הקשרים היסטוריים לניירות שהיו בשימוש בתקופות שונות של הדפוס, כמו למשל בחירתו להשתמש בנייר מסוג שמדמה את הניירות ששימשו במחצית הראשונה של המאה ה־20 , כמו למשל בסדרת ספרי "הספרייה" בהוצאת שוקן, עבור הספר "ונהר יוצא מעדן".[[228]](#footnote-228) ספר התערוכה של מעיין אליקים מדגים יחס מעט שונה לחיבור שעושה גורדון בין החומריות והאנטומיה של הספר לתוכנו. כאשר ממקם בו גורדון תצלום הנפרש על פני כפולת עמודים, הוא מביא בחשבון את מיקום הדימוי המצולם, על "הפרעותיו" הגשמיות, כך שבסופו של דבר מתקבל דימוי המשלב בין התמונה המקורית לאפקט הגשמי של האובייקט שבתוכו היא ממוקמת – שילוב של התמונה עם הקיפול של שידרת הספר, שלעתים אף כוללת את נוכחות החוט התופר ומאגד את הספר.[[229]](#footnote-229)

52: אין פה מקום להוסיף צילום של כפולת העמודים הזו?

**ראוות הסְדַר**

מאפיין נוסף של עבודתו של גורדון קשור בתהליכים האינטואיטיביים־אסוציאטיביים שלו לגיבוש רעיונות ולבחירת החומרים שאיתם הוא מתכנן לעבוד. "זה ככה עובד אצלי תמיד… יש לי משהו אפילו פיזי, יש לי איזה ימן יצר... תחושה, מגע, חום. ויז'ן של משהו חושי שאני רוצה… מה שהיה לי כשקראתי את הטקסט הזה…".[[230]](#footnote-230) גורדון עושה סדר ברשמיו הערטילאיים, ומייצר ביניהם יחסים ומעמדות. אין בכך שום דבר מובן מאליו, הוא טוען. שלב זה של גיבוש תהליכי העבודה אצל גורדון מנומק היטב והוא לחלוטין לא שרירותי.[[231]](#footnote-231)

בעבודה על "ספר הבובות", הרצף האסוציאטיבי־אינטואיטיבי שעליו מדבר גורדון נשען על החושניות הטבועה בפסלי הבובות של גיימינו. על הבובות העשויות גרבי ניילון וממולאות באבקת טלק אומר גורדון: "האבקה שבתוכן מכתימה את הידיים: הן מותירות עקבות, משנות צורה בכל מגע. לנוכח העבודה המתפוררת הזאת הופעלה קונוונציה 'ביתית' של ספר המשמש לשימור של דברים – ייבוש של פרחים, של פרפרים – וקונוונציה הפוכה מבחינה מושגית, של פתקיות תיקון או אראטה (erata), שמייצגות למעשה קנה־מידה של הממשות שמחוץ לספר".[[232]](#footnote-232) מכאן ממשיך רצף החשיבה של גורדון: "המעמד של התצלום בתוך הספר: מתי תצלום הוא תיעוד, מתי הוא רפלקסיבי, מוליך, ועוד היבטים שעשויים לבוא בחשבון".[[233]](#footnote-233)

דוגמה למהלך אינטואיטיבי נוסף של גורדון אפשר למצוא בעבודה על עטיפת הקטלוג שיצר לתערוכת היחיד שלו מ־2003. עבודת העטיפה מתבססת על עבודה קודמת של גורדון, שיצר לקטלוג הביאנלה בסאו פאולו ב־1994. גורדון מתאר את השיקולים שקדמו ליצירת העטיפה, כמו גם ליצירת עטיפות ספרים נוספות שעבורן יצר עבודות ייעודיות משלו: "רציתי משהו שרבי ורציתי משהו עם שאריות. […] קניתי מעטפות של גרעינים (מעטפות נייר חומות שבהן מוכרים גרעינים לפיצוח) בשוק לוינסקי בתל־אביב. […] בגלל שלמדתי ארכיטקטורה היו לי שבלונות כאלה של עיגולים, של אליפסות".[[234]](#footnote-234) בעזרת כלי השרטוט אלה יצר גורדון על הנייר החום רישום מתאר של האותיות המרכיבות את שם הקטלוג, פעם באנגלית ופעם בעברית. "קיבלתי כאן את השאריות והשרביות שרציתי. את המדבריות הזאת... וגם את התפר בין שני צדדי הקטלוג. [...] חשוב לי שהרעיון יהיה כזה שהביצוע שלו יהיה פשוט וגם לא יעלה כסף, שלא יהיה מסובך. שתישמר הפשטות. יש פה בסך הכול שקית גרעינים".[[235]](#footnote-235) "עוד הוא מוסיף על החסכנות המאפיינת את תהליך העבודה שלו: "לפעמים אני מוצא צורך למשוך לאלמנטרי, למקום שלמחשב אין גישה אליו – ומכאן השימוש בחומרים ה'לואו־טקיים', האנושיים יותר. עבודות העטיפה האלה עובדות על המינימום. […] כמו מצהירות על היותן חסרות ערך במונחי השוק, מה גם שהן מיועדות לשכפול. הן תמיד מופיעות בגודל 1:1, העשייה שלהן זולה וקצרה בזמן: הן כאילו לא גוזלות כלום".[[236]](#footnote-236)

53־54: לשיםתמונותשלהרישומיםמעטיפתהקטלוגשל "דפוסים"–אנגליתועבריתאואתהרפרודוקציהשלהקטלוג **(**משניצידיהקאברים**).**

בעבודה של גורדון עם האמן שמחה שירמן, שכללה לאורך השנים עשייה של שני קטלוגים לתערוכות שונות של שירמן, הראשונה ב־2005 והשנייה ב־2018 – פיתח גורדון מתודת קדם דפוס ייחודית. גורדון יצר שיטה ייחודית של הדפסת צבע עבור הקטלוגים של שירמן, שגורמת לצבעוניות המורכבת של עבודותיו של שירמן להפוך למדויקת ככל שניתן. בגלל הצבעוניות העמוקה של הצילומים, הבין גורדון כי אם לא יישם את המתודה הזאת – הצילומים יצאו אנמיים בהופעתם בקטלוג. לכן הכנת הקטלוגים של שירמן כללה תהליך ארוך של חקר צבעוניות הדימויים, שבמהלכו היה גורדון מעורב משמעותית ביצירת תהליכי סריקה והדפסות ניסיון חדשניות. גורדון שאף לכך שהדחיסות בהדפסות עבודותיו של שירמן תהיה זהה בכל ההדפסות, ושיחק עם רמת הדחיסות של הצבע במהלך ההדפסה, וביחס לסריקות – מה שמצד אחד הפליא דַפסים ותיקים רבים שעבדו על הפרויקט הזה, ומצד אחר יצר בסופו של דבר על הדפוס את האיכויות המקוריות של הצילומים של שירמן. תוך תהליך "פרסונליזציה של הצילומים" הגיע גורדון לדיוק ולמהימנות באופן הצגת הדימוי בתוך הקטלוגים, בהתאם לכוונת האמן.[[237]](#footnote-237)שיטת הפעולה הזאת שפיתח גורדון מתארת את מידת המעורבות והטוטאליות של מיכאל במהלך היצירה של הספר. הלמידה המדוקדקת והמעמיקה של החומרים הגולמיים, מאפשרת לו בהמשך את המעוף והיצירתיות בגיבוש הגישה הרעננה שלו למלאכת־הספר.

גם יונה פישר מתאר שגורדון פיתח "דפוסי עבודה מחמירים, שראשיתם בקריאת הטקסט (במצבו ה"גולמי") ובעיון בחומרים ה"אחרים". ואכן, כל מי שהתנסה בעבודה עם גורדון יודע שהוא קורא את הטקסטים ואינומהססלשוחחעלליקויים**,** תוספותאוחיסורים עם מחבריהם, וליזוםעםהאוצראואצלהאמן"חומריםמשלימים". לשם כך הוא נזקק לשיתוף פעולה – בראש ובראשונה עם האמן ועם אוצר התערוכה". פישר מתאר כי סינתזה של כל אותם "מוצרים גולמיים" שאוסף מיכאל, מאפשרת לו את גיבושה הייחודי של מלאכת הספר.[[238]](#footnote-238)

תוך תהליך עבודה על ספר, גורדון מפעיל את יכולת ההתכווננות שלו (tuning), מה שהוא מכנה "מהלך של שקיפות", כדי להיות אמפאתי ולהכיר לעומק את המכלול העשיר והרב־חושי של האמן. דוגמה נוספת לכך היא בחירת מיקום (location) הסטודיו ששימש לתיעוד וייצוג של עבודות ים המלח של סיגלית לנדאו. בחירת המיקום שנעשתה על ידי האמנית וגורדון, ועירבה שיקולים של מקומיות והדגשת החיבור לאדמה ולגיאוגרפיה (האזוריות) הייחודית של ים המלח וחופיו.

55: לשיםתמונהשלהמקום**/**שלהסטודיו**/**שלהלכלוכיםעלהקירות… [ראה כיתוב תמונה]

בדומה למשה שפיצר לפניו, מייחס גורדון חשיבות גבוהה ביותר לאיכויות של מלאכת־הספר, ופועל כדי ליצור בעצמו את התנאים שיאפשרו לו להפיק ספרים ברמת הגימור הראויה בעיניו. שפיצר, כותבת עדה ורדי, "חזר וטען כי ספר אינו נמדד רק בתוכנו, וכי על עמודי הטקסט להיות נוחים לקריאה, על ההדפסה להיות מוקפדת ונקייה וכי מראה הספר הכללי, לרבות העטיפה והשערים, ראוי שיהלום את תוכנו".[[239]](#footnote-239)

יונה פישר סבור כי שיטות העבודה של גורדון תורמות לגיוון הרב בעבודתו לאורך השנים.[[240]](#footnote-240). הוא אף מוסיף וטוען כי גורדון הוא מעצב "חם". לדבריו, גורדון יוצר בספר חלל המציע לקורא קשר ושותפות. ביטוי לכך הוא בהתעקשותו של גורדון שיהיה בעבודתו "ייצוג לידיים שהיו שותפות לעשייתו, כדי שתתקיים בו מידה של אינטימיות, של חום, החייבת להימצא בכל פרסום".[[241]](#footnote-241) פישר מתייחס ליכולתו של גורדון לכרוך בו־זמנית מילים כמו אינטימיות וחום, דיוק וניקיון; אל מול אינטואיציות וקונוונציות. לדבריו, שיתוף פעולה כזה בין הגורמים השונים מתאפשר מעצם הפתרונות שמוצא גורדון, תוך למידת החומרים והקביעות האוצרוּתיות. כך שבסופו של דבר, מתקבל "עיצוב חם".[[242]](#footnote-242) במילותיו של גורדון עצמו: "העיצוב החם הוא זה שמנסה לחדור דרך הניואנסים, והוא פועל עלינו כפי שפועל רישום".[[243]](#footnote-243) הניקיון והפשטות ניכרים בקטלוגים של גורדון, כך שהם נמנעים מהידור מיותר ופועלים בצניעות על הקורא כאשר הם חושפים את ה"אמת" של התוכן.[[244]](#footnote-244)

56: אולי לשים עוד תמונה [שעוד לא שמתי] מ"ספר הבובות".

גורדון מתייחס בטוטאליות לכל תהליכי העבודה על הספר שהוא מעצב, סבור פישר. הוא פועל "לא רק כמעצב, כטיפוגרף, אלא גם כמתכנן של הרצף הצילומי, של סדר הדברים, של המעבר 'הקטלוגי' מחפץ לחפץ ובעיקר מחפץ לדימוי […] למן ייצוגו של האובייקט באופן המעיד על קיומו או ממשותו בנסיבות של חלל ואור וחומר ספציפיים – ועד לבנייה שיטתית ומדוקדקת של הדימוי כ'אובייקט'".[[245]](#footnote-245)

גם כאשר גורדון משתמש באמצעים הטכנולוגיים והדיגיטליים המתקדמים העומדים לרשותו, עבודתו משמרת במובנים רבים את עקרונות הדפוס ומלאכת־הספר של הדורות הקודמים, ששאפו לתת ביטוי כולל לרעיונות היצירתיים העומדים בבסיס עשיית הספר. "הספרים הודפסו בטכניקת דפוס הבֶּלֶט בסידור יד. איש המקצוע שנתן לספר את צורתו היה לרוב סַדַר דפוס מעולה שנקרא 'מתווה' או 'רשם טיפוגרפי'. הוא האיש שהיה נאמן לכוונת היוצר או לתוכן הספר. אחרי שקרא את כתב היד ולמד את תוכנו, גיבש הסַדר את הרעיון לעיצוב הספר".[[246]](#footnote-246) שיטת עבודה ריכוזית־טוטאלית זו אִפשרה שליטה על מלאכת הספר כולה ואיחדה אותה תחת קורת גג אחת. הסַדר קיבל סמכויות רבות ואחריות גדולה, דבר שחייב אותו להיות איש אשכולות מעורב ובעל כישורים אינטלקטואליים, לשוניים, חזותיים וטכניים.[[247]](#footnote-247)אפשר לראות במיכאל גורדון ממשיך דרכן של מסורות אלה.

————————————

1. ב' דלמצקי־פישלר, "עובר כחוט השני" בתוך: צירופי ימינו ומאגר המילון ההיסטורי, לשוננו לעם נז, א (תשס"ח), עמ' 35–36. [↑](#footnote-ref-1)
2. יוהאן וולפגנג פון גתה, **דְּבֵקוּת,** תרגם מגרמנית מרדכי אבי־שאול (תל־אביב: ספריית פועלים 1987), עמ׳ 91. [↑](#footnote-ref-2)
3. איילת בצלאל, "כחוט השני", [**אקדם 23**](https://hebrew-academy.org.il/2003/06/14/%D7%90%D7%A7%D7%93%D7%9D-23/) (2003), עמ' 2. [↑](#footnote-ref-3)
4. שם. [↑](#footnote-ref-4)
5. MichaelCoogan, *The Old Testament: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2008), pp. 1–2; Tod Linafelt*, The Hebrew Bible as Literature: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press 2016), pp. 2–4. [↑](#footnote-ref-5)
6. Ibid. [↑](#footnote-ref-6)
7. John Riches, *The Bible: A very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press 2000), p.34 [↑](#footnote-ref-7)
8. Louis Ginzberg*,* ”Ezra”, *The Legends of the Jews,* trans. Henrietta Szold (Philadelphia: Jewish Publication Society, 1909), Vol. IV, p. [↑](#footnote-ref-8)
9. שלום צבר, **תורה ומגיה: ספר התורה ואבזריו כחפצים מגיים בתרבות ישראל באירופה ובארצות האסלאם** (ירושלים: מכון בן־צבי לחקר קהילות ישראל במזרח, 1999), עמ' 149. [↑](#footnote-ref-9)
10. סופר סת"ם הוא אדם העוסק בכתיבת ספרי תורה, תפילין, מזוזות ומגילות. לפעולה זו מיוחסת משמעות יהודית־דתית, והיא כפופה לחוקים ברורים החלים על האדם העוסק במלאכה זו, על חומרי הכתיבה ועל אופן הכתיבה; ראו: .<https://www.myjewishlearning.com/article/torah-scroll/> [↑](#footnote-ref-10)
11. התגבשה שורה ארוכה ומפורטת ביותר של כללים לכתיבה נכונה ומדויקת של כל תג ותג בספר התורה, קרי וכתיב, אותיות בעלות צורות יוצאות דופן , המרווחים בין אות לאות, שורה לשורה, טור לטור, פרשיה לפרשיה, עיצוב מיוחד של פרקי שירה וכן הלאה. גם למצע המובחר שעליו נכתב הספר (קלף), דרך הכנתו, החיבורים בין היריעות והחומרים המשמשים לכתיבת הספר נועדה, כידוע, חשיבות מרכזית אשר הגבירה את יחס הכבוד בפניו. ראו: צבר, לעיל הערה 9, שם עמ' 149–150. [↑](#footnote-ref-11)
12. גרשום שלום, "עם הספר", **עוד דבר**, (תל־אביב: עם עובד 1989), עמ' 155. [↑](#footnote-ref-12)
13. שם. [↑](#footnote-ref-13)
14. מרדכי מקס שטנר, **הצלחתם של מספרי הסיפורים: איך מצמיחה תרבות היהודים אנשים יוצאי־דופן** (תל־אביב: עם־עובד 2014), עמ׳ 125, 206–207. [↑](#footnote-ref-14)
15. Norman Solomon, *Judaism: A very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press 1996-2014), p.8 [↑](#footnote-ref-15)
16. שלום, לעיל הערה 12, שם עמ' 153. [↑](#footnote-ref-16)
17. שם, עמ' 160–161. [↑](#footnote-ref-17)
18. היינריך היינה מצוטט אצל שלום, לעיל הערה 12, שם. [↑](#footnote-ref-18)
19. Malachi Beit-Arié, *Hebrew Codicology: Historical and Comparative Typology of Hebrew Medieval Codices Based on Documentation of the Extant Dated Manuscripts Using Quantitative Approach* (Pre-Print version 2020), pp. 396-399 [↑](#footnote-ref-19)
20. Ibid. [↑](#footnote-ref-20)
21. Ibid. [↑](#footnote-ref-21)
22. Ibid; see also: David Nathan Myers, *Jewish History: A Very Short Introduction*. (Oxford: Oxford University Press 2017), pp. 60–61. [↑](#footnote-ref-22)
23. בעת החדשה התגלו גם כתבי היד העתיקים של מגילות ים המלח, המכונים גם: "מגילות קוּמְרָאן" או "המגילות הגנוזות". כתיבתן של מגילות אלה מתוארכת לתקופה שבין המאה השלישית לפסה"נ ועד למאה הראשונה לסה"נ. הן התגלו בישראל בשנים 1947–1956 באחת עשרה מערות ליד חִ׳רְבַּת קומראן (בערבית: خربة قمران) – בחוף הצפוני־מערבי של ים המלח, לצד מגילות נוספות שנמצאו במדבר יהודה. המגילות כתובות בעיקר בעברית ונחשבות לאחד הממצאים הארכיאולוגיים החשובים ביותר בחקר ארץ ישראל ותולדות עם ישראל. ראו: Timothy H. Lim, *The Dead Sea Scrolls: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press 2005/2017), pp. 19–21. [↑](#footnote-ref-23)
24. Dr. Stephen Lubell, “Hebrew Typography: from the Sacre to the Mundane”, *Typo/graphic*, 41 (1991), p 17. [↑](#footnote-ref-24)
25. Ibid. [↑](#footnote-ref-25)
26. Ibid. [↑](#footnote-ref-26)
27. Jack Fellman, *Contributions to the Sociology of Language [CSL]: The Revival of Classical Tongue: Eliezer Ben-Yehuda and the Modern Hebrew language* (The Hague: De Gruyter Mouton 1973), p 11. [↑](#footnote-ref-27)
28. Adi Stern, Some Guidelines and Recommendations for the Design of a Hebrew Book Typeface (Reding: University of Reding 2003), pp. 12-13. [↑](#footnote-ref-28)
29. Fellman, op.cit. note 27. [↑](#footnote-ref-29)
30. הנרי פרידלנדר, "קווי יסוד ההתפתחות של הכתב העברי והכתב הלטיני". **הד הדפוס**, 1, 39 (1955). ראו גם: עדה **ירדני**, ספר הכתב העברי (ירושלים: כרטא 1991), עמ' 43–44. [↑](#footnote-ref-30)
31. פרידלנדר, לעיל הערה 30. [↑](#footnote-ref-31)
32. Fellman, op.cit. note 27, p.11 [↑](#footnote-ref-32)
33. Shani Avni, *The first Multi-Style Typeface Family by Ismar David*. (Master’s Dissertation, University of Reading, 2016), p.13. [↑](#footnote-ref-33)
34. Ibid., p. 17 [↑](#footnote-ref-34)
35. Stern, op.cit. note 28, p. 9 [↑](#footnote-ref-35)
36. Ibid. [↑](#footnote-ref-36)
37. משה שפיצר, "על האותיות שלנו": עלי עי"ן, **מנחת דברים לשלמה זלמן שוקן אחרי מלאת לו שבעים שנה** (ירושלים: 1948–1952), עמ' 487–488. [↑](#footnote-ref-37)
38. ריבנו שלמה, הנודע בכינויו רש"י – רבי שלמה יצחקי, היה תלמיד חכם שפעל בצרפת ונודע כאחד ממכונני יהדות צרפת בימי הביניים. הוא נחשב לגדול מפרשי התנ"ך והתלמוד. פועלו ופירושיו השפיעו השפעה רבה על עיצוב דמותה של היהדות. פירושי רש"י לתנ"ך ממחישים את הדו־קיום ואת ההתמזגות המוצלחת של שתי דרכי הפירוש הבסיסיות: המילולית וזו הלא־מילולית. פרשנותו של רש"י עושה שימוש באלמנטים מעולם הספרות כדי להרחיב ולהעמיק את הזיקה לכתבים המקוריים. ראו: <https://www.britannica.com/biography/Rashi> [↑](#footnote-ref-38)
39. Stern, op.cit note 28, p. 15. [↑](#footnote-ref-39)
40. Ibid. [↑](#footnote-ref-40)
41. דן צלקה, **אלף לבבות** (תל־אביב: עם עובד 1991), עמ' 41. [↑](#footnote-ref-41)
42. עדי שטרן, "עיצוב האות העברית בעשור הראשון למדינת ישראל", בתוך: עדה ורדי (עורכת), **דפוסים משתנים:מלאכת העיצוב של משה שפיצר, פרנציסקה ברוך והנרי פרידלנדר** (ירושלים: מוזיאון ישראל 2015–2016), עמ' 54–56. [↑](#footnote-ref-42)
43. שם. [↑](#footnote-ref-43)
44. שם. [↑](#footnote-ref-44)
45. שלום, לעיל הערה 12, שם עמ' 154. [↑](#footnote-ref-45)
46. שם, עמ' 161. [↑](#footnote-ref-46)
47. שבא סלהוב, "כצלמי פאר ואפר", בתוך **מיכאל גורדון: דפוסים**, בעריכת יונה פישר ומשה ניניו (מוזיאון תל־אביב לאמנות 2003), עמ' 94. [↑](#footnote-ref-47)
48. ריאיון עם מיכאל גורדון – יוני 2020. [↑](#footnote-ref-48)
49. שם. [↑](#footnote-ref-49)
50. שם. [↑](#footnote-ref-50)
51. מיכאל גורדון, "ראוות הסדר", בתוך: עדה ורדי (עורכת), **דפוסים משתנים: מלאכת העיצוב של משה שפיצר, פרנציסקה ברוך והנרי פרידלנדר** (ירושלים: מוזיאון ישראל 2015), עמ' 125. [↑](#footnote-ref-51)
52. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-52)
53. שם. [↑](#footnote-ref-53)
54. שם. [↑](#footnote-ref-54)
55. פול ואלרי, מתוך: אן מוגלין־דלקרואה, "הגביש וקיפוד־הים: על מיכאל גורדון ומארי־אנז' גיימינו", בתוך **מיכאל גורדון: דפוסים**, בעריכת יונה פישר ומשה ניניו (מוזיאון תל־אביב לאמנות 2003), עמ' 74. [↑](#footnote-ref-55)
56. שם, עמ' 71. [↑](#footnote-ref-56)
57. שם. [↑](#footnote-ref-57)
58. שם, עמ' 75. [↑](#footnote-ref-58)
59. שם, עמ' 73. [↑](#footnote-ref-59)
60. שם, עמ' 75 [↑](#footnote-ref-60)
61. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-61)
62. מוגלין־דלקרואה, לעיל הערה 55, שם עמ' 77–78. [↑](#footnote-ref-62)
63. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-63)
64. שם. [↑](#footnote-ref-64)
65. שם. [↑](#footnote-ref-65)
66. שם. [↑](#footnote-ref-66)
67. מוגלין־דלקרואה, לעיל הערה 55, שם עמ' 80. [↑](#footnote-ref-67)
68. שם, עמ' 79. [↑](#footnote-ref-68)
69. שם. [↑](#footnote-ref-69)
70. שם, עמ' 78. [↑](#footnote-ref-70)
71. משה ניניו, "המידה הטובה", בתוך **מיכאל גורדון: דפוסים**, בעריכת יונה פישר ומשה ניניו (מוזיאון תל־אביב לאמנות 2003), עמ' 36. [↑](#footnote-ref-71)
72. שם, עמ' 38. [↑](#footnote-ref-72)
73. סלהוב, לעיל הערה 47, שם עמ' 94. [↑](#footnote-ref-73)
74. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). ראו גם: הסטייטמנט של מיכאל [↑](#footnote-ref-74)
75. סלהוב, לעיל הערה 47, שם. [↑](#footnote-ref-75)
76. עדה ורדי, "על הנרי פרידלנדר", **דפוסים משתנים: מלאכת העיצוב של משה שפיצר, פרנציסקה ברוך והנרי פרידלנדר** (ירושלים: מוזיאון ישראל 2015), עמ' 295–296. [↑](#footnote-ref-76)
77. פיליפ מסנר, "1922–1932: התמחות בדפוס והשראה מאמני כתב", בתוך: עדה ורדי (עורכת), **דפוסים משתנים: מלאכת העיצוב של משה שפיצר, פרנציסקה ברוך והנרי פרידלנדר** (ירושלים: מוזיאון ישראל 2015), עמ' 307. [↑](#footnote-ref-77)
78. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-78)
79. מוגלין־דלקרואה, לעיל הערה 55, שם עמ' 78. [↑](#footnote-ref-79)
80. מתוך הסטייטמנט של מיכאל. [↑](#footnote-ref-80)
81. שם. [↑](#footnote-ref-81)
82. משה שפיצר היה [מאייר](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%9E%D7%90%D7%99%D7%99%D7%A8), [גרפיקאי](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%92%D7%A8%D7%A4%D7%99%D7%A7%D7%90%D7%99), [טיפוגרף](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%98%D7%99%D7%A4%D7%95%D7%92%D7%A8%D7%A4%D7%99%D7%94), [מעצב](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%9E%D7%A2%D7%A6%D7%91) [גופנים](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%92%D7%95%D7%A4%D7%9F), [ביבליופיל](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%91%D7%99%D7%91%D7%9C%D7%99%D7%95%D7%A4%D7%99%D7%9C%D7%99%D7%94) [עברי](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A2%D7%91%D7%A8%D7%99%D7%AA) ו[מוציא לאור](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%9E%D7%95%D7%A6%D7%99%D7%90_%D7%9C%D7%90%D7%95%D7%A8) [ישראלי](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%99%D7%A9%D7%A8%D7%90%D7%9C%D7%99). בתחילת המאה הקודמת החל שפיצר לעבוד בהוצאת שוקן שבברלין לצד אנשי מקצוע מן המעלה הראשונה, שמהם למד, ועשה את צעדיו הראשונים במלאכת־הספר. שפיצר התמנה לעורך הסִפרותי של הוצאת שוקן, והיה אמוּן גם על סדַרי הספרים שיצאו לאור תחת שמה. לאחר עלייתו לארץ, הקים ב־1939 את הוצאת הספרים "תרשיש". "יותר מכל אדם אחר היה […] פטרונה של האות העברית המודרנית. שפיצר חקר את תולדות האות, כתב על אודותיה, יזם גופנים חדשים, היה שותף לעיצובם, והשפיע השפעה עצומה על עיצוב האות ועל הדפוס העברי". ראו: ספר שפיצר בעריכת עדה ורדי, עמוד 16–17; עדה ורדי, דפוסים משתנים, עמוד 75–77; עדי שטרן, דפוסים משתנים עמוד 43. [↑](#footnote-ref-82)
83. דפנה רז, "מיכאל גורדון בשיחה עם דפנה רז", בתוך **מיכאל גורדון: דפוסים**, בעריכת יונה פישר ומשה ניניו ומיכאל גורדון (מוזיאון תל־אביב לאמנות 2003), עמ' 106–107. [↑](#footnote-ref-83)
84. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-84)
85. רז, לעיל הערה 83, שם עמ' 107. [↑](#footnote-ref-85)
86. שם. [↑](#footnote-ref-86)
87. ד.ו. ויניקוט, **משחק ומציאות** (תל־אביב: עם עובד 1995), עמ' 11, 115. [↑](#footnote-ref-87)
88. שם. [↑](#footnote-ref-88)
89. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-89)
90. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-90)
91. Galit Hasan-Rokem, “The Star of David and the Stars Outside the Poetics and Semiotics of Jewish Folklore and of Zionism,” Images: Journal of Jewish Art and Visual Culture 9 (I): 78-89. [↑](#footnote-ref-91)
92. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-92)
93. שם. [↑](#footnote-ref-93)
94. פיליפ מסנר, "'שוקן־ברוך': אות עברית חדשה", בתוך: עדה ורדי (עורכת), **דפוסים משתנים: מלאכת העיצוב של משה שפיצר, פרנציסקה ברוך והנרי פרידלנדר** (ירושלים: מוזיאון ישראל 2015), עמ' 239. [↑](#footnote-ref-94)
95. שם. [↑](#footnote-ref-95)
96. שם. [↑](#footnote-ref-96)
97. שם. [↑](#footnote-ref-97)
98. ניניו, לעיל הערה 71 , שם עמ' 35. [↑](#footnote-ref-98)
99. שם, עמ' 31. [↑](#footnote-ref-99)
100. שם, עמ' 32. [↑](#footnote-ref-100)
101. שם. [↑](#footnote-ref-101)
102. שלמה זלמן שוקן הקים את הוצאת "שוקן" ב־1931 בברלין. עם עלייתו של היטלר לשלטון עלה שוקן לארץ ישראל ובנה בה את ביתו בירושלים.ב־1938 העביר שוקן גם את ההוצאה לאור לארץ ישראל בעקבות הטלת הגבלות חדשות ומחמירות יותר שהוטלו על היהודים בגרמניה. [↑](#footnote-ref-102)
103. בין השנים 1932 ל־1938 יצאו לאור תחת הוצאת "שוקן" 92 כותרים (שכונו יחדיו "הספרייה") בהובלתם של משה שפיצר, למברט שניידר וזלמן שוקן. הכרכים הצנומים של "הספרייה" ראו אור אחת לחודש והתאפיינו בעיצוב אחיד ובטיפוגרפיה איכותית, אך הוצעו במחיר שווה לכל נפש ובפורמט הניתן לנשיאה. "הספרייה" הפכה לסדרה הפופולרית ביותר של בית ההוצאה והייתה זמינה גם לקורא הגרמני. ספריה יצאו לאור בשפה הגרמנית עם שילוב מצומצם של קטעי יידיש ועברית בינות הספרים (שישה עשר ספרים מתוך הסדרה היו תרגום של התנ"ך לגרמנית בעריכתם של מרטין בובר ומשה שפיצר). "בזמנים שבהם נשללו זכויות היהודים בגרמניה והם הורחקו מהתרבות הגרמנית, היה בפרסום הסדרה משום הצהרה על ערכם של נכסי התרבות ההיסטוריים שלהם. […] הדבר סיפק ליהודים משענת בשנים שבהן היו קורבנות לאפליה ונשללו זכויותיהם. […] מאחורי המראה האחיד, הפשוט והצנוע הסתתרו יצירות מופת שביטאו ביקורת חתרנית נגד הרדיפות והמדיניות האנטי־יהודית של הנאצים". ראו: דפוסים משתנים, עמ' 76, 83, 94, 97. [↑](#footnote-ref-103)
104. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-104)
105. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020) [↑](#footnote-ref-105)
106. שם. [↑](#footnote-ref-106)
107. שם. [↑](#footnote-ref-107)
108. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-108)
109. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-109)
110. שם. [↑](#footnote-ref-110)
111. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-111)
112. שם. [↑](#footnote-ref-112)
113. שם. [↑](#footnote-ref-113)
114. שם. [↑](#footnote-ref-114)
115. גורדון (מדבר על עצמו), מתוך: רז, לעיל הערה 83 , שם עמ' 106. [↑](#footnote-ref-115)
116. יונה פישר, "הקטלוג, כשלעצמו", בתוך **מיכאל גורדון: דפוסים**, בעריכת יונה פישר ומשה ניניו (מוזיאון תל־אביב לאמנות 2003), עמ' 60–61. [↑](#footnote-ref-116)
117. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-117)
118. שם. [↑](#footnote-ref-118)
119. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-119)
120. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-120)
121. שם. [↑](#footnote-ref-121)
122. שם. [↑](#footnote-ref-122)
123. שם. [↑](#footnote-ref-123)
124. שם. [↑](#footnote-ref-124)
125. שם. [↑](#footnote-ref-125)
126. קונסטרוקטוביזם הוא זרם באמנות המודרנית שהיה המוקד האמנותי של האוונגרד הרוסי. זרם זה הושפע מהאמנות המופשטת ושילב בתוכו גם אסתטיקה תעשייתית. אחת מההשפעות העיקריות שהגיעו מתנועה זו הייתה הגותו האמנותית־תאורטית של וסילי קנדינסקי. שיאה של התנועה הגיע בהדרגה בעשור השני של המאה ה־20, כשהאמנות המהפכנית לקחה חלק במהפכה החברתית ברוסיה. הממשל החדש של רוסיה הסובייטית לעתים אימץ לחיקו אמנות רדיקלית זו שחתרה נגד הסדר הישן שייצגה רוסיה הצארית. קזימיר מאלביץ׳ וה"סופרמטיזם" משתייכים אף הם לזרם הקונסטרוקטוביסטי באמנות. ראו:. Margarita Tupitsyn (editor), *Rodchenko & Popova: Defining Constructivism*. “Being-in-Production: The Constructivist Code” (London: Tate Publishing 2009). p. 13-32 [↑](#footnote-ref-126)
127. מוגלין־דלקרואה, לעיל הערה 55, שם עמ' 75. [↑](#footnote-ref-127)
128. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-128)
129. מתוך המאמר של מאלביץ׳ מהספר של בצלאל החום אצל מיכאל, עמוד 58. המאמר שהשתמשתי בו לפרויקט הדיו אצל טרי. [↑](#footnote-ref-129)
130. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-130)
131. “The architect may be said to be at one and the same time a builder and an artist. […] As builder he is concerned with the functional aspect of his work, with its practical purpose. […] A work of architecture is a work of art.” in: Reginald Howard Wilenski, *The Modern Movement in Art*. 8th ed. (Bristol: Faber & Faber 1946), pp. 25-27. [↑](#footnote-ref-131)
132. מוגלין־דלקרואה, לעיל הערה 55, שם עמ' 74–75. [↑](#footnote-ref-132)
133. פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 49–52. [↑](#footnote-ref-133)
134. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-134)
135. שם. [↑](#footnote-ref-135)
136. רז, לעיל הערה 83, שם עמ' 103. [↑](#footnote-ref-136)
137. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-137)
138. שם. [↑](#footnote-ref-138)
139. שם. [↑](#footnote-ref-139)
140. שם. [↑](#footnote-ref-140)
141. \*ראה כפולה עם השרטוט\*, עמ' [↑](#footnote-ref-141)
142. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-142)
143. רז, לעיל הערה 83, שם עמ' 113–114. [↑](#footnote-ref-143)
144. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-144)
145. שם. [↑](#footnote-ref-145)
146. פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 53. [↑](#footnote-ref-146)
147. מוגלין־דלקרואה, לעיל הערה 55, שם עמ' 73. [↑](#footnote-ref-147)
148. רז, לעיל הערה 83, שם עמ' 105. [↑](#footnote-ref-148)
149. מוגלין־דלקרואה, לעיל הערה 55, שם עמ' 73. [↑](#footnote-ref-149)
150. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-150)
151. רז, לעיל הערה 83, שם עמ' 105. [↑](#footnote-ref-151)
152. שם. [↑](#footnote-ref-152)
153. שם. [↑](#footnote-ref-153)
154. שם. [↑](#footnote-ref-154)
155. שם. [↑](#footnote-ref-155)
156. מוגלין־דלקרואה, לעיל הערה 55, שם עמ' 74. [↑](#footnote-ref-156)
157. שם. [↑](#footnote-ref-157)
158. שם. [↑](#footnote-ref-158)
159. ניניו, לעיל הערה 71, שם עמ' 23. [↑](#footnote-ref-159)
160. שם. [↑](#footnote-ref-160)
161. שם, עמ' 34. [↑](#footnote-ref-161)
162. שם, עמ' 35. [↑](#footnote-ref-162)
163. שם. [↑](#footnote-ref-163)
164. פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 45. [↑](#footnote-ref-164)
165. Francis Haskell, *The Ephemeral Museum* (New Haven & London: Yale University Press 2000), pp.13, 150. [↑](#footnote-ref-165)
166. פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 46. [↑](#footnote-ref-166)
167. שם, עמ' 47. [↑](#footnote-ref-167)
168. Jean-Marc Chatelain, “Pour la Gloire de Dieu et du Roi: Le Livre de Prestige au XVIe siècle”, *La Naissance du Livre Moderne* (Paris: Editions du Cercle de la Librairie 2000), pp. 350–351. [↑](#footnote-ref-168)
169. פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 43. [↑](#footnote-ref-169)
170. שם. [↑](#footnote-ref-170)
171. מוגלין־דלקרואה, לעיל הערה 55, שם עמ' 72. [↑](#footnote-ref-171)
172. שם, עמ' 71. [↑](#footnote-ref-172)
173. ניניו, לעיל הערה 71, עמ' 36. [↑](#footnote-ref-173)
174. מוגלין־דלקרואה, לעיל הערה 55, שם עמ' 73. [↑](#footnote-ref-174)
175. שם, עמ' 72. [↑](#footnote-ref-175)
176. שם, עמ' 75. [↑](#footnote-ref-176)
177. שם, עמ' 83–84. [↑](#footnote-ref-177)
178. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-178)
179. מוגלין־דלקרואה, לעיל הערה 55, שם עמ' 84. [↑](#footnote-ref-179)
180. שם, עמ' 85. [↑](#footnote-ref-180)
181. ניניו, לעיל הערה 71, שם עמ' 37–38. [↑](#footnote-ref-181)
182. שם, עמ' 38–39. [↑](#footnote-ref-182)
183. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-183)
184. שם. [↑](#footnote-ref-184)
185. שם. [↑](#footnote-ref-185)
186. ניניו, לעיל הערה 71, שם עמ' 40. [↑](#footnote-ref-186)
187. רז, לעיל הערה 83, שם עמ' 104. [↑](#footnote-ref-187)
188. שם. [↑](#footnote-ref-188)
189. שם, עמ' 107. [↑](#footnote-ref-189)
190. מוגלין־דלקרואה, לעיל הערה 55, שם עמ' 76. [↑](#footnote-ref-190)
191. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-191)
192. שם. [↑](#footnote-ref-192)
193. ניניו, לעיל הערה 71, שם עמ' 27–28. [↑](#footnote-ref-193)
194. רז, לעיל הערה 83, שם עמ' 105–106. [↑](#footnote-ref-194)
195. שם, עמ' 109. [↑](#footnote-ref-195)
196. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-196)
197. פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 67. [↑](#footnote-ref-197)
198. מוגלין־דלקרואה, לעיל הערה 55, שם עמ' 73. [↑](#footnote-ref-198)
199. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-199)
200. רז, לעיל הערה 83, שם עמ' 109. [↑](#footnote-ref-200)
201. ניניו, לעיל הערה 71, שם עמ' 32. [↑](#footnote-ref-201)
202. שם, עמ' 33. [↑](#footnote-ref-202)
203. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-203)
204. איתן מכטר, **ניטשה והאסתטי: מעשה היצירה ב"מדע העליז"** (תל־אביב: רסלינג, 2017), עמ' 159. [↑](#footnote-ref-204)
205. Josef Müller-Brockmann, *Grid Systems in Graphic Design* (Salenstein: Niggli Verlag 1981), p. 10. [↑](#footnote-ref-205)
206. Wilfred Ruprecht Bion, “Notes on Memory and Desire” in *Psychoanalytic Forum* [2nd issue]. (New-York: Science House 1967), pp. 271-280. [↑](#footnote-ref-206)
207. רז, לעיל הערה 83, עמ' 107. [↑](#footnote-ref-207)
208. שם, עמ' 104. [↑](#footnote-ref-208)
209. Müller-Brockmann, op.cit. note 200, pp. 10–13. [↑](#footnote-ref-209)
210. [W.E. Trevett](https://www.google.co.il/search?hl=iw&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22W.E.+Trevett%22), Jan Tschichold, *Asymmetric Typography*, trans. Ruari McLean (Michigan: Reinhold Publishing Corporation, 1967), p. 87. [↑](#footnote-ref-210)
211. רז, לעיל הערה 83, שם עמ' 114. [↑](#footnote-ref-211)
212. גורדון, לעיל הערה 51, שם עמ' 123. [↑](#footnote-ref-212)
213. פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 55–58. [↑](#footnote-ref-213)
214. מעצב האות "פרנק־ריהל" היה החזן הראשי של העיר לייפציג שבגרמניה, רפאל פרנק. הוא עיצבה ב־1910, בהשראת אותיות איטלקיות מהמאה ה־16, ששיקפו את המעבר מאות מרובעת לאות מלבנית. האות עוצבה במקור במשקל יחיד, וללא משקל כבד ונטוי. מלבניות זו של "פרנק־ריהל" היא אולי הגורם המרכזי לפונקציונליות שלו, ומה שמאפשר את זרימתו בקריאה, סבור יונה פישר. הגופן ראה אור לראשונה בקטלוג הגופנים של בית היציקה ה. ברטהולד שבברלין ב־1924. ראו: דפוסים משתנים, עמ׳ 365; גיל וייסבלאי, **קב ונקי: תחייתה של אמנות הספר העברי ברפובליקת ויימאר** (ירושלים: כרמל 2019), עמ' 33–34, 60–61, 81–82; התזה של לירון לביא־טורקביץ׳; אילן מולכו בקטלוג בצלאל, 1981; פישר, לעיל הערה 114, שם עמ׳ 55–56. [↑](#footnote-ref-214)
215. פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 56. [↑](#footnote-ref-215)
216. רפאל פרנק, אותיות דפוס וגופנים, ברלין 1926, עמ' 10. בביבליוגרפיה מופיע הקישור למאמר בגרמנית. בגרסה העברית: עמוד 10. לינקלגרסההגרמניתמופיעכברבאינדיזייןבביבליוגרפיה**!!!**] [↑](#footnote-ref-216)
217. פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 56. [↑](#footnote-ref-217)
218. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-218)
219. Dr. Guy Eldar, *The Hebrew Typeface: Between the Functional and the Semantic: The Participation of Semantic Properties in the Typographic Journalism Design in Israel* (Philosophy Ph.D. Dissertation for the Hebrew University of Jerusalem, 2017). p. 121. [↑](#footnote-ref-219)
220. גופן "הדסה" הוא גופן עברי סריפי שיצר הנרי פרידלנדר בשנים 1932 עד 1958. הגופן נקרא כך על שם מכללת הדסה שבה לימד פרידלנדר שנים רבות. האות שואבת מעיצוב עתיק של אותיות עבריות ששימשו לכתיבת [ספרי קודש](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A1%D7%A4%D7%A8_%D7%A7%D7%95%D7%93%D7%A9), אך תוך הקפדה רבה על בהירות וקריאות. [↑](#footnote-ref-220)
221. הגופן נקרא כשמו של מעצבה צבי נרקיס, שגמר לעצבו ב־1967. הוא עיצב ארבע עשרה משפחות גופנים שונות לאורך שנות עבודתו ומהווה עד היום מקור השראה למעצבי גופנים בעברית. ראו: יהודה חופשי על צבי נרקיס, עמוד 244–245; פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 58; עמוד 365 – דפוסים משתנים. [↑](#footnote-ref-221)
222. גורדון, לעיל הערה 51, שם עמ' [↑](#footnote-ref-222)
223. פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 54. [↑](#footnote-ref-223)
224. שם, עמ׳ 58; יהודה חופשי על צבי נרקיס, עמוד 232–233; Misha Beletsky, “Zvi Narkiss and Hebrew type design”, *Language Culture Type*. Berry, John D. (editor) of *Graphis* (2002). p. 91–105. [↑](#footnote-ref-224)
225. רז, לעיל הערה 83, שם עמ' 109–110. [↑](#footnote-ref-225)
226. פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 54. [↑](#footnote-ref-226)
227. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-227)
228. שם. [↑](#footnote-ref-228)
229. שם. [↑](#footnote-ref-229)
230. שם. [↑](#footnote-ref-230)
231. שם. [↑](#footnote-ref-231)
232. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-232)
233. רז, לעיל הערה 114, שם עמ' 108. [↑](#footnote-ref-233)
234. הרצאה של מיכאל גורדון בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (מרץ 2020). [↑](#footnote-ref-234)
235. שם. [↑](#footnote-ref-235)
236. רז, לעיל הערה 114, שם עמ' 117. [↑](#footnote-ref-236)
237. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-237)
238. פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 60. [↑](#footnote-ref-238)
239. עדה ורדי, "ספרי תרשיש: מטענים יקרי־ערך", **דפוסים משתנים:מלאכת העיצוב של משה שפיצר, פרנציסקה ברוך והנרי פרידלנדר** (ירושלים, מוזיאון ישראל, 2015), עמ' 130. [↑](#footnote-ref-239)
240. פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 61. [↑](#footnote-ref-240)
241. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-241)
242. פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 65. [↑](#footnote-ref-242)
243. ריאיון עם מיכאל גורדון (יוני 2020). [↑](#footnote-ref-243)
244. פישר, לעיל הערה 114, שם עמ' 62–63. [↑](#footnote-ref-244)
245. שם, עמ' 49. [↑](#footnote-ref-245)
246. גורדון, לעיל הערה 51 , שם עמ' 116. [↑](#footnote-ref-246)
247. שם, עמ' 117. [↑](#footnote-ref-247)