

מלאותו של האפשרי

תל אביב, אזור הצפון הישן והים, היא המקום. יואב בראל נולד וחי בה את חייו, ואותה מהות מיוחדת, אותו הקשר תרבותי המגולם בעירוניות, מרכזי בהווייתו. העיר המודרנית – שכמו נספחה לאידיאולוגיה הציונית שלא עסקה באורבני – נבנתה מראשיתה כעיר חילונית חפה מהנטל ההיסטורי של העבר הרחוק. עיר של מיתוסים פרטיים, שכבר בשנות ה-30 ניכר איפיונה האוטונומי, וכבר בילדותו ובנעורו של בראל הייתה רבגונית דיה, ובו זמנית צפופה וזרה דיה, כדי שיחוה כנתוני "טבע" את הקיום הסימולטני של ריבוי תופעותיה; את העובדה ש"לעיר אין ראשית ואין סוף. וכל המבואות חסומים".¹ דומה שעירנותו של בראל לחוויה המקוטעת של האורבניות, חיזקה את נטייתו להסתמך על המבט האישי ועל החוויה הפרטית. העדפת אמינותן של אלה גזרה גם היבדלות מהקולקטיבי.

בשנות ה-60, שנות פעילותו של בראל, כבר הייתה תל אביב למרכז תרבות הפתוח מאוד לתרבות המערבית, ששקד על הטמעתה – להבדיל מאימוצה – בהקשר ישראלי. בראל היה אחד ממיצגיה ומקדמיה הבולטים של פתיחות זו, והאמנות שיצר היא ביטוייה המובהק. עבודות האמנות של בראל תחומות בעולם פנימי, המסתגר מן המעשי ומהאקטואלי ונמנע גם מעולו של הדיון התרבותי המתמשך בשייכות למקום. שדות השוטטות שלו מוקמו בתחומים הרחבים של התרבות, ההגות והידע האוניברסליים; מסגרות ההתייחסות שלו כאמן השיקו לו פרק הזמן הלא ארוך שבו יצר והציג – משלהי שנות ה-50 ועד אמצע שנות ה-70. עשייתו מתגדרת לכן כמעגלית ומצרפת; אין בה קו התפתחות כרונולוגי-ליניארי ובמובן זה חופפת תבניתה לתבנית נוף הולדתו.

שלוש עבודות צופן

ההתבוננות ביצירת בראל והרצון לאתר את הגיונה הפנימי מצביעים על עיקרון מסוים של פעולה ושל מובן. המכלול מתאפיין בשבירת רצף ובהצגה של ריבוי אפשרויות, ומתבלטת בו גם בחירה בתבניות מוכרות של עשייה אמנותית. בחירתו ב"משחקי שפה מוכרים" מתפרשת כשמירה על האיכות המתקשרת של עבודותיו; לפיכך, הפרטים של הדימוי הבודד או של הסדרה הם גם סוג של פיתוי שטמן בראל כדי לעורר מחשבה ותגובה, כדי לכונן קשר.

כאמן הירבה בראל להחליף את תבניות העשייה, וביטא בכך את אדישותו למבע מזוהה, הנסמך על רצף צורני, על עיקרון-על סגנוני. תובנות שגיבש ביחס לכוחה של האמנות וביחס להדדיות הצורה והתוכן, ואולי גם מזגו, גזרו התנסות מתמדת בתבניות שונות לתכנים שונים. יתר על כן, ההימנעות מרצף נתפסת כגילום החוויה המכוננת, חוויית "כורח החופש" שחוה היחיד המודרני, המעודכן לזמנו, ואשר לפיו יש להמיר את מימד העקביות, הרווח בחתירה לביסוס נוסח אישי, בהמשגה מסוימת של העשייה האמנותית ובתפיסת תפקודה של האמנות. המכלול המגוון של יצירת בראל מצטבר לאמירה אקזיסטנציאליסטית ברוחה, וכניסוחו של אלבר קאמי, "הכול מתחיל בתודעה, ודבר אינו חשוב אלא בזכותה".²

האמנות הפלסטית הייתה ליואב בראל ערוץ פעילות חשוב אך לא יחיד; באותו להט ובאינטנסיביות עסק בערוצים אחרים שעניינו אותו. תחומי הספרות, השירה והמדע הבדיוני, הפילוסופיה, המוזיקה והתקשורת, וגם הפיזיקה והמכניקה, היו נגישים לו, ומתוכם דלה מסגרות

להתייחסות הן לעבודות אמנות והן לכתיבתו על אמנות. תובנותיו ביחס לאמנות קשורות לעניין שגילה בהגות הפילוסופית הפוסט-מטפיזית, דהיינו במרטין היידגר, שזיהה את האמנות כמייצגת המוחלטת של הפעילות האנושית וכמקור לאירועי אמת. תפיסת בראל משיקה גם לידע מתחום הפסיכולוגיה על אודות מורכבותה וריבוי פניה של הנפש. הוא הדגיש את המימד ההבדלי של האמנות, וכל אמצעי המסירה הזמינים לאמן, כשרים בעיניו. ואומנם, כבר בראשית דרכו של בראל מיצירתו את ערך העקביות והחליפו, כאמור, בחופש ההתניידות מאופן מסירה אחד לאחר. וכך, אף שלפחות עד 13.3.1969 – שהוא התאריך המופיע בדף הראשון של *ספר הרעיונות*³ – שמר בראל על המימד הספציפי של האובייקט, עמדת המוצא שלו מצטלבת רעיונית עם היבטים באמנות המושגית.

ניצניה של המושגיות ניכרו בארץ כבר בשלהי שנות ה-60, למשל ברעיון האוצרותי של יונה פישר בתערוכה "מבוך - יחידה אל-פונקציונלית", מוזיאון ישראל, ירושלים, 1967, וביצירה שהציג בה יצחק דנציגר.⁴ הנוכחות המושגית התעצמה בתערוכות דוגמת "תערוכת המזרונים" של קבוצת 10+, ספטמבר 1970; "מושג+אינפורמציה", שאצר יונה פישר במוזיאון ישראל, 1971; ובעבודות בני הדור הצעיר יותר של ראשית שנות ה-70, למשל בפרינקט *נהר ירושלים* של יהושע נוישטיין, ז'ורז'ט בלייה וג'ררד מארקס, 1970; *פרינקט ים המלח תפריקט אלסקה* של פנחס כהן גן, 1973. כפי שמעיד ספר הרעיונות, עקרונות של האמנות המושגית נטמעו בנקל בתשתיתה של יצירת בראל.

בראל הגדיר את האמנות כ"ביטוי (או שדר) של חוויה באמצעות תבניות", הגדרה המותירה טווח רחב של אפשרויות באשר לאופן הייצוג; מודגשים בה מוצאו הסובייקטיבי של הביטוי, ובה בעת הכרחיות הבנייתו, כלומר זיקתו למערכת שחוקיותה ידועה, למשחק של שפה מוכרת. "יצירת האמנות היא יצירת שפה שחלים עליה כל חוקיה הפנימיים המורכבים של שפה", כתב בראל ב-1963, ועמד על בעייתיות הלשון (ובמידה מסוימת הייצוג) באמנות בת הזמן: "עם אובדן השפה המוסכמת, נאלצו האמנים לחפש דרכי ביטוי, שיהיו שפה חדשה לתיאור התמורה המתחוללת באדם בן המאה ה-20. דרכי ביטוי אלה נהפכו כמובן ממילא למערכות שפות שונות. אמן בן ימינו חייב אפוא לפתח שפה פלסטית אוטונומית משלו, או למלא בתוכן חדש ולפתח שפה של אמן אחר הקרוב לו במיוחד. יש לזכור שהשפה עצמה היא גם חלק מתוכנה הפנימי, [...] והאמן נאלץ לפתח לעצמו לפחות 'דיאלקט עצמאי' של שפה פלסטית. כאשר קיימות זו בצד זו כל כך הרבה שפות פלסטיות, נוצר מיד החשש – שלפחות בחלקו הוא מוצדק בהחלט – לחוסר קומוניקציה [...]. חסר כאן כביכול 'מילון' שבעזרתו יוכל הצופה לתרגם את שפות האמנות השונות למושגיו הוא, וכך להגיע למשמעותה הנכונה של היצירה. לאמיתו של דבר אין להגזים בחוסר אפשרות הקומוניקציה. אין זו, למרות הדמיון החיצוני, חוסר אפשרות לקשר, כפי שהיא מתוארת על ידי קירקגור בספרו על אביר האמונה [...]. אפשר לנתח את יצירותיהם – גם אם אלו מורכבות ביותר – ולוא אך מפני שיצירות אלה נעשו על ידי אדם בעל מבנה פנימי אנושי, שאינו זר [...] זרות מוחלטת לאדם אחר בעל מבנה פנימי".⁵

מדברים אלה של בראל, כמו מרבים ממאמרי הביקורת שכתב, מתבהר עניינו בפן האוניברסלי של האמנות ובמהות אנושית. עשייתו לא נבעה מהקשריה המקומיים של האמנות הישראלית. בכתיבתו הביקורתית זיהה תבנית ייצוג, ששימשה לו אמת מידה בדיונו במושג הביקורת תוך חיפוש אחר ביטוי של היחיד. רשימותיו מלמדות על עירנות מיוחדת, אפילו הערכה, ליצירתם של אלה שבניסיון לדייק את מבעם התנסו בריבוי תבניות,⁶ שלילת ערך העקביות הצורנית מתבטאת אפוא בכתיבתו על אמנות של אחרים כמו בעבודותיו שלו. עם זאת, אף שאין ביצירתו רצף סגנוני והקשרים החזותיים בין פרקיה אינם מתבחנים בנקל, אפשר למצוא בה לכידות תימאטית, שבמרכזה עמדה קיומית ותבניות צורניות חוזרות.

במבט רטרוספקטיבי, מתבלטת זיקת התוכן בין שלוש עבודות של בראל מ-1971: *קיר* (עמ' 136), *חלל של דלת* (עמ' 137) *תרכז העולם*; יתר על כן, אפשר לראותן כקבוצה של דימויי צופן. השלוש מפורטות במידה זו או אחרת בספר הרעיונות, ואפשר שהעובדה שבוצעו, בניגוד לרעיונות רבים

שעלו בפרק הזמן שבין ה-13 במרץ 1969 ועד ינואר 1973, מעידה על חשיבותן בעיני בראל; אבל פרט לסמיכות הזמן, אין עדות לכך שהוא עצמו קשר ביניהן בצורה כלשהי.

דימוי הקיר העסיק את בראל תקופה לא קצרה. בספר הרעיונות מופיעה אחת מגירסאותיו בדף שתיארוכו אפריל/מאי 1970, תיארוך כללי יחסית למקומות אחרים בספר. בדף יש רמז ל"רעיונות קודמים (בערך פברואר)" וגם לאחר מכן, ב-1971, עסק בראל באפשרויות לדימויי קיר. הרעיון הכללי, רשם בראל לעצמו, הוא להראות "שכבות משמעות" שונות, שאפשר לתרגם אותן לשכבות ממשיות בציור; וכך כתב בספר הרעיונות: "קיר חיצוני של גינה כולל פרחים. גובה הקיר יותר מגובה אדם. כתמי נזילות על הקיר. (אפשרות: בלטות, רחוב וכביש) (הפרחים יכולים להיות מלאכותיים)". כשנה אחר כך הוסיף רישום והערה "שהכול יהיה דו ממדי"⁷. כמו כן, מצויים בעזבונו עשרות רישומים שנושאים קיר – גירסאות רבות המפרטות חומרים וטקסטורות וגם הערות הנוגעות לאווירה. באחד הדפים נכתב "לבדוק אפשרות של ריח ים".

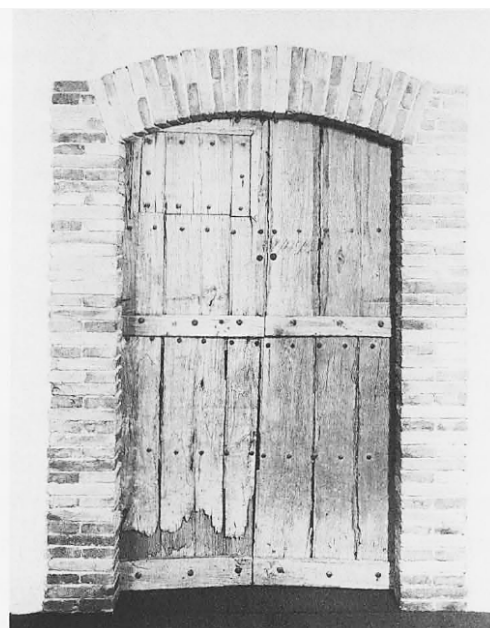
התבליט קיר (עמ' 136) הוא פרט משלם שלא בוצע, והוא מייצג קיר לבנים שהזמן כרסמו והשחירו. הקיר החבוט, הזר בכל הקשר של תצוגה, הזכיר לי קירות הגנה שנבנו בכניסות של בתים רבים בתל אביב בעת מלחמת העולם השנייה ומלחמת השחרור ונותרו במקומם שנים רבות אחריהן, אם בשל החרדה מפני הבאות ואם משום שלא טרחו להורסם. דומה שרעיון לעבודה, שנהגה ופורט ברישומי הכנה, סיפק בשלב ההוא את בראל; בראל הותיר אפשרויות של עבודות, במקרה זה לדימוי הקיר, במצב היולי ודחה את הביצוע להזדמנות תצוגה (שלא נקרתה).

קיר, בנוכחותו החוסמת, האדישה, הוא דימוי שעוצמתו מחלחלת במידה מפתיעה. בשל סתמיותו והיותו מראה "מצוי" יש לו איכות של רדי מייד – פן של "לא אמנות". עם זאת, בחירת הדימוי לא הייתה מקרית או אדישה חזותית. אין מדובר בחפץ מצוי, אלא בתבליט, מדיום מוכר של אמנות.

מן הרישומים עולה שהקיר, או ליתר דיוק, הקירות, מכוונים דווקא אל מה שמצוי מאחוריהם, משהו שקיומו מרומז, נסתר, מאחורי המראה. הצופה עומד לפני מסך וחותר אל המצוי מאחוריו. בקירות אלה לא קיימת אופציית ההצצה ממרחק בטוח, הנוכחת, למשל, בדימוי הדלת האטומה, הישנה והכבדה – דלת מעשה אומן, בעבודתו האחרונה של מרסל דושאן, *נתונים*, 1946-1966 (הוצגה לראשונה בינואר 1969. איור 1א ב1). מול קיר חווים חסימה שרירותית ורצון לחשוף את המוסתר, כלומר לקעקע את הקיר.



ב1.



א1.
מרסל דושאן, דלת העץ מתוך
נתונים 1964-1966, טכניקה
מעורבת ואסמבלאז',
124.5x117.8x242.5 ס"מ,
אוסף מוזיאון פילדלפיה לאמנות,
מתנת קרן קסנדרה

ב1
מרסל דושאן, מראה לתוך
נתונים 1964-1966

דימוי הקיר החוסם והנחת קיומם של דברים מעברו האחר משקפים הלכי רוח של שנות ה-60 וממקמים את בראל בתוך זמנו; גם אופי האובייקט תואם לתפיסות אמנות של אותו הזמן, של המודרניזם המאוחר. הדימוי הוא חלק ממצייאות שגורה ומייצג סביבה לא אמנותית, ובכך הוא משתלב במגמה של הרחבת גבולות הדימוי באמנות התקופה, אך בראל פועל באמצעותו בתוך מסגרות הייצוג המודרניסטיות. הוא אינו עוסק במפורש בקושי לייצג ולמשמע, למשל כגרהרד ריכטר בציורי המונוכרום האפורים בני הזמן (1969-1970); ריכטר ייצג בהם את היעדר המסר וערער את המימד האשלייתי של הדימוי. בראל יוצר דימוי ומסתמך על המימד הסוגסטיבי והאשלייתי לצורך ייצוגה-תקשורה של חוויה. העבודה השלמה שקיד, כאמור, רק פרט בה, הייתה אמורה לכלול גירסאות שונות של "מצבי קיר", דימויים שונים זה מזה, שתוכננו לתצוגה זה לצד זה.

התשוקה לדימוי והכרחיותו של הדימוי לצד הכרה המוליכה אל הלא רטינלי, עולה גם מדבריו של בראל עצמו על מוטיב הקירות: "כשתל אביב הייתה הרבה יותר קטנה, אני זוכר את עצמי בגיל צעיר (הגיל צובע באור מיוחד את ההתנסויות – גם את אלה המאוחרות יותר) בתל אביב של בתים קטנים (קומה אחת) בעיקר בצפון העיר של אז. מסביב לבית הייתה גדר, חומה. ככה, בית על יד בית, היה דשא ופרחים ושיחים בפנים ומסביב היה קיר. לפעמים בקומת אדם. חומה, [...] מסוידת לבן. אתה הולך על המדרכה ורואה מן חומה. קיר כזה. מעל החומה אתה רואה לפעמים גדר. מתוך הגדר, מתוך הגינה, פורצים צמחים. לקחתי את זה כקונספט. נדמיין לעצמנו, [...] תרבות שבה לא מכירים שום צורה אחרת של אמנות פלסטית, [...]. לכל אחד יש בית, לכל אחד גדר. כל אחד מבטא עצמו על ידי עיצוב וניסוח הגדר, הקיר. הפרחים פורצים בין כה וכה. כל אחד כמה שהוא יכול. כל אחד לפי אישיותו, דעותיו הפוליטיות, החברתיות, הפילוסופיה האישית שלו, טעמו ואמצעיו [...]. כך אפשר גם לנסות ולהמחיש קונספט-מושג (שונה מדימוי) ולהעמידו. לעצבו. כצורת אמנות [...]. המלה היא מופשטת. [...] אתה משתמש במשמעות הגלויה של המלה ללא כל כורח לחוש ישירות את ה'ליווי' החושני, ההתנסותי, האסוציאטיבי או כל 'ליווי' אחר [...]. מה היה קורה שם? [כלומר, באותה תרבות משוללת ביטוי פלסטי שרעיון קיומה עומד בזיקה לספרות המדע הבדיוני. א. ה.]. כמובן שהאפשרויות הן אינסופיות. בחרתי לעצמי עשרים ושבע אפשרויות כאלה, שונות מאוד זו מזו. מהן אעשה בוודאי לא יותר משבע. יש פה ארבעה משתנים: הקיר – בחרתי לי גודל סטנדרטי, גובה 1.90 מטר ורוחב מטר אחד; הגדר – שיכולה להיות מחומרים שונים ובצורות שונות; הפרחים – או שווה ערך לפרחים; והרביעי הוא מה שאני קורא 'פיניש' – המדרכה, עצמים שונים נוספים. כל עבודה כזאת צריכה להיות עולם שונה לגמרי [...]. תאר לך שאחת עשויה מאבנים גסות מאוד, מחוררות, כאילו עברו עליהן אלף שנים [...], לפני זה מדרכה די משופשפת, שעליה השליכו משהו כמו קופסת סיגריות מעוכה או עטיפה מקומטת של ארטיק. יש הרגשת שיממון, עזובה. או קיר אחר שעשוי אולי מפרספקס (הרגשה של מראה שחורה) אפל, שממנו מרצדים אורות כמו מגלקסיה רחוקה. במקום פרחים אולי רפלקטור שמשחק בו קליידוסקופ. כמו פרפרים איטיים. זו לאט לאט. [...] מתאים לזה כמעט צליל אלקטרוני. כל קיר הוא אחר אבל הקונספט אחד. [...] כמובן שהקונספט של הקירות הוא תוכני. ה'פילוסופיה' שמאחורי קיר שממנו פורצים פרחים היא פשוטה מאוד".⁸

דימויי פתחים וחסימות קיימים ביצירת בראל משלביה המוקדמים, אך דימוי הדלת, לדברי אסתר בראל, אלמנתו, עלה אצלו מעיון ביצירת מרסל דושאן ותוך התבוננות בתצלום המסוים – דלת: רח' לארי מס' 11, 1927 (איור 2). הדלת של דושאן הייתה פתרון חסכני ויעיל בחלל הדירה הקטנה שבה גר בשנים 1927-1942. הדלת שימשה לשני פתחים צמודים וניצבים זה לזה. על כן נתקיים בה המצב הפרדוקסלי של דלת שיכולה להיות פתוחה וסגורה בו זמנית. דושאן תיאר את הדלת כמערערת את תקפותו של המשפט המוחלט: "דלת חייבת להיות או פתוחה או סגורה", ובכך גם זימן את ראייתה כאמירה, כעבודת אמנות, המקדשת דחייה של דוגמות ומפריכה מצבים חד משמעיים. ב-1963 הוסרה הדלת מצירה והוצגה כאובייקט עצמאי, ובדירה הותקנה רפרודוקציה על פי המקור.



2.

מרסל דושאן, דלת: רח' לארי 11,
1927, דלת עץ, 62.7x220 ס"מ,
בוצעה בידי נגר לפי הוראותיו
של דושאן, אוסף פאביו
סרג'נטיני, רומא

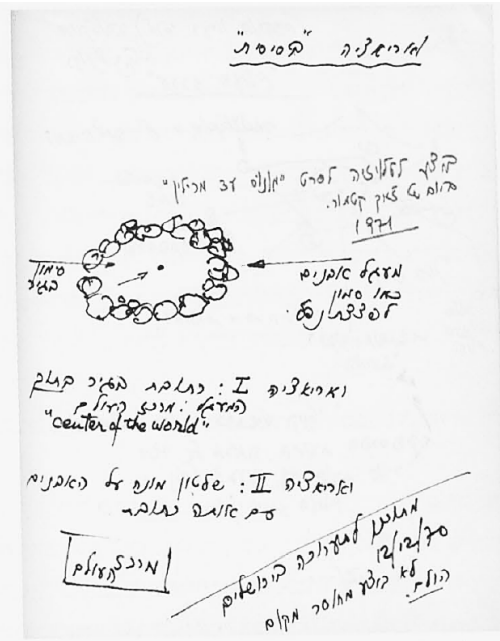
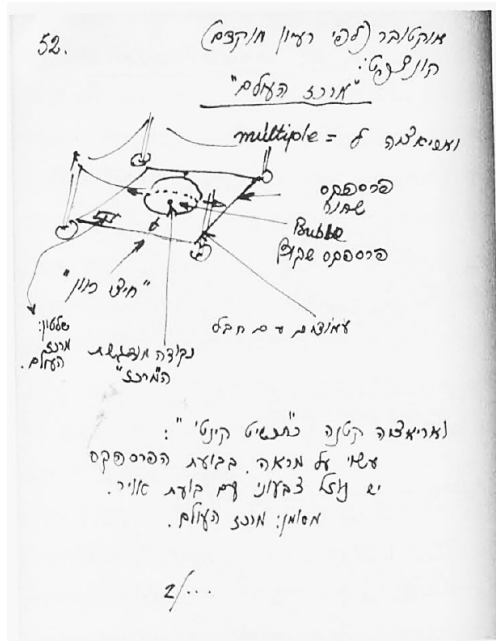
בספר *הרעיונות* יש מספר התייחסויות לדימוי של דלת, והן עדות לתהליך ההטמעה של הדימוי אצל בראל. הרעיון הראשון, "המסדרון", מיולי 1970, הוא עדיין הד לדלת הפתוחה/סגורה של דושאן; בראל הפך אותה לדלת נעה המשמשת שני מסדרונות מקבילים. אגב, המסדרונות מופיעים כמרכיב ברעיונות קודמים הרשומים בספר, למשל *משחק האמנות*. בנובמבר-דצמבר 1970 נתגבשו שני רעיונות שבהם דימוי הדלת נשזר לתוך תפיסת העולם של בראל. הראשון הוא רעיון לסרט שלא בוצע – "דלתות", והשני רעיון הנושא את הכותרת "פיתוח הדלת כקונספט – חלל של דלת", שמאוחר יותר בוצע כפסל (עמ' 137) והוצג בתערוכה "דצמבר" בבית האמנים בתל אביב, 1971.

הסרט מתואר כך: "הרעיון מבוסס על העובדה הפשוטה שאין סרט שאין בו קטע (או קטעים רבים) של אנשים ('אחרים') הנכנסים ויוצאים מדלתות ופתחים שונים – מאיגלו ועד חללית, ממערה ועד גורד שחקים. הרעיון: מונטאז' מודרג של קטעים מסרטים קיימים, שכולו מורכב מקטעי אנשים יוצאים ונכנסים בדלתות ופתחים שונים". הדגש הוא מצב של מעבר מחלל לחלל, מחוץ לפנים או מפנים לחוץ. דגש סמלי זה מתעצם בעבודה *חלל של דלת*, שכן הדלת הוצאה מהקשרה האדריכלי והוצגה כאובייקט פיסולי. דלת זו, בשני מצביה – הסגור והפתוח, כופה על הצופה מעורבות. על הצופה לבחור באיזו ידית למשוך, ואם בכלל, או להשתמש בדלת למעבר או לא. בכל מקרה, בעצם הבחירה הצופה אקטיבי.⁹

בניגוד לדלת הפונקציונלית המבדילה בין חללים שונים, הדלת של בראל מציעה מספר אפשרויות למעבר, אבל כשעוברים באחת הדלתות או בכולן, נשארים באותו חלל עצמו. מבחינה זו ניתן לדמות את המצבים שמזמן הפסל למצבי התודעה ביחס לקיום, שהרי גם התחושה הקיומית של היות לכוד וגם ההגנות שהפרט מפתח מפני אוזלת היר, מקורן בתודעתו שלו, ביכולתו כאדם להיות מודע לדברים. בראל מציע את הפתיחות והמעורבות כמצבי תודעה המובילים לצמצום התחושה של חוסר האונים או בניסוחו של קאמי בדרך "לחשוב ולחיות עם הקרעים האלה".¹⁰

בדומה לדגש על האינדיווידואלי בשלוש העבודות של בראל, גם בשיר "תפילת הדרך" של דוד אבידן אין קיום לקולקטיבי: "קרעתי בעצמי קריעה גדולה / והייתי לא עם ולא גולה / ולא מנחם ולא אם שכולה / ולא מקום / ואם עולמי אינו מקומי / אני מקומו של עולמי / ומשם קיומי ומכאן סיומי / שלומשלים".¹² בראל ואבידן שותפים לעמדה שהנחמה האפשרית ליחיד ואמצעי ההתגוננות מפני האבסורד הקיומי הם ההרחבה והעמקה של התודעה. לפי עדויות מכריו, הדגש ששם בראל על התודעה היה מדד לאמות מידה איכותיות וליושרה. ידידו, המשורר יאיר הורביץ, שבראל היה הקורא הראשון של שיריו, כתב את הדברים הבאים: "איש מפת-המבואות אורב לי באחד

מתוך ספר הרעיונות,
1969-1973, רעיונות לעבודה
מרכז העולם, 1970-1971, עט
ודיו על נייר, אוסף משפחת
בראל-בליי, תל אביב



הנסיגות. / התפתלות תרמית כמעשה תמים לאיש האורב לי. / לא כאן, לא, שאל לאור, לא כאן. / עומד בדרכי איש מפת-המבואות כברזל מלובן".¹³

תהליכי הלימוד, המחקר והחשיבה – האמצעים לסימון של מבואות המוליכים אל רמת תודעה גבוהה יותר, עמדו במרכז קיומו של בראל, העניקו לו משמעות והיוו בסיס למעורבותו העמוקה בפעילות המקומית של התרבות והאמנות; ציר פעילותו וכיוון תרומתה היה כיוון המבט הפרטי וביטויי המרד בקולקטיבי. דבריו של בראל על היצירות שופכים אור על המקום של הציבורי בעשייתו, שאינו אלא בשירות הפרט: "תכלית המעשה היצירתי הוא העניין שבעצם המעשה עצמו ואין זה חשוב אם מדובר במלאכת הציור, הסיפור, המדע, הטכנולוגיה או כל עיסוק אחר. כל עשייה שתכליתה היא עצם העניין שבעשייתה – היא יצירתית. ומבחנו של המעשה היצירתי הוא, שאינו כופף עצמו לשום יצר או רצון אחרים, מעבר לעניין עצמו. [...] אין יצירה ללא תהליך למידה קודם, שהוא שיטתי מאוד ורחב בהיקפו. כמו כל אחד, קולט היוצר אינפורמציה ממקורות שונים שבסיבתו ומארגן אותה בתוכו ואולי יותר מכולם הוא נדרש להיות חשוף וקשוב מאוד לאינפורמציה שבאה מן הסביבה. [...] אם למידה משמעה: 'קליטה של אינפורמציה מהסביבה-מהחוץ ואירגונה בעולם הפנימי', הרי תהליך היצירה משמעה: 'רה-אירגון של העולם הפנימי'. תהליך זה דורש ניתוק ובדידות, שכן כל כולו מתחולל בתוך העולם הפנימי. [...] היצירה חדשה ליוצר בדיוק כשם שהיא חדשה לסביבתו. [...] סביר להניח שתהליך יצירתי מסתיים כאשר תהליך הרה-אירגון הפנימי ממצה את עצמו ושוב אין היוצר חש צורך להוסיף ליצירה או לגרוע ממנה [...]. אבל מסתבר שלפחות מנקודת מבטו של היוצר לא כך הם פני הדברים. [...] בכפר מרוחק ומבודד, בהרי האלפים השווייציים, כותב ניטשה את עבודת חייו. מודע לערכה, הוא מצהיר שהיא נועדה רק ליחיד סגולה. ואותו ניטשה עצמו מוציא בכספו שלו את ספריו לאור – ספרים שאין איש קונה ואין איש קורא. במכתב לאחד מידידיו הספורים הוא זועק: 'בסופו של דבר למי אני כותב אם לא לבני האדם?' [...] בווריאציות כאלה ואחרות ניתן למצוא עדויות לרוב לצורך זה של היוצר – להעביר הלאה אל סביבתו, את מה שכל כך ריגש והעסיק אותו. לא פחות משהוא זקוק לסביבה שניתן ללמוד בה וממנה, הוא זקוק לסביבה שניתן ללמד אותה. ללמד מה שלימד קודם את עצמו".¹⁴

ביטויים של חוויה מכוננת

ההסתגרות בעמדה הקיומית-אישית, התלושה מהווה אידיאולוגי ומהיומיום, ניכרה כבר בתערוכות הביכורים של בראל בגלריה צ'מרינסקי, 1958. בראל רשם הצהרה על ההזמנה: "מאחר שכל שלמות הינה יותר מאשר סך הכול של הפרטים המרכיבים אותה, מקבל כל אחד מהפרטים האלה משמעות מיוחדת בתוקף השתייכותו לאותה שלמות. לפיכך אנו מוצאים שקיימת יחסיות משמעותית ביחס לכל פרט כזה. בציורים המוצגים בתערוכה זו אני מנסה להראות את משמעותם של עצמים שונים כמתייחסת למציאות מסוימת, שבשבילי הינה ממשית לא פחות מזו שאנו כרגיל מכנים אותה בשם ריאלית". שני ציורים מאותה תערוכה – *שוער בפתח החוק* (עמ' 37) *תמדרגות* (עמ' 35), ממחישים את דבריו אלה של בראל ואת מסגרות ההתייחסות שלו באותה תקופה, שבמרכזן ניצבת יצירתו של פרנץ קפקא. נראה שבראל ראה ביצירה זו ביטוי למצוקתו שלו, ומוטיבים של קפקא מופיעים בציורים נוספים מאותה שנה – 1958; וב-1960 יצר בראל סדרות רישומים-איורים *להלגול, המשפט, הטירה* ולסיפורים נוספים.

הציור שוער בפתח החוק מתייחס לסיפורו המצמית של קפקא בשם זה; הסיפור כלול בקובץ *סיפורים ופרוזה קטנה* וגם ב*המשפט*, שם הוא משמש את הכומר כדי להדגים ליוזף ק. את טעותו בעניין בית המשפט. בסיפור מתואר אדם המבלה את כל ימיו בהמתנה לכניסתו אל החוק, המצוי מעבר לסף שחסום על ידי שומר. ברגעיו האחרונים הוא תוהה כיצד כל חייו היה הוא הממתין

היחיד בפתח, ועל כך עונה לו השומר: "איש מלבדך לא יכול היה לקבל כאן רשות להיכנס, משום שהפתח הזה נועד רק לך. עכשיו אני הולך וסוגר אותו".¹⁵ תיאור השומר בציור נאמן למסופר אצל קפקא, כלומר מנקודת המבט של כפרי שחייו עברו בהמתנה: "לבסוף נחלש מאור עיניו עד שאיננו יודע אם אכן החשיך סביבו או שענינו מטעות אותו. לעומת זאת, עיניו מבחינות עתה, מבעד לאפלה בזוהר הבוקע מתוך פתח החוק ואינו דועך".¹⁶ בראל ויתר על מבט המספר יודע-כול ויצר זהות בין מבטו שלו לזה של הממתין, שנעדר מן הציור. כדי להעצים את תחושת הדיבור בגוף ראשון, הקפיד בראל לטשטש את דמות השומר על מנת לדייק במסירתה של תחושת הבוהק המעורר, שחוה הממתין באפלה בהביטו אל הפתח הזוהר. בראל גם הקצין את זרותו של השומר, שבסיפור מתואר כגברתן טטרי, ושיווה לו בציור חזות של חוצן, של חיזור. ואומנם, אומר פרופ' גבריאל מוקד שהיה ידיד קרוב ושותף לקריאה ולדיון בקפקא ובמדע בדיוני, שאת דמות השומר לקח בראל מתוך איור שמצא באחת מחוברות המדע הבדיוני הרבות שהיו ברשותו.

להמחשת המציאות הקפקאית נקט בראל בתיאור אשלייתי ברוח הסוריאליזם של רנה מאגריט ופול דלוו. הדימויים הספרותיים של קפקא, שהיו לדידו של בראל ממשיים, מחליפים בציוריו את דימויי החלום והתת מודע של הסוריאליסטים; הוא כמו המיר את משמעות המלה סוריאליזם מ"מציאות-על" ל"על המציאות". יצוין ש"שיבושים" של הסוריאליזם האורתודוקסי היו מעין זרמים לעצמם ומוכרים גם מעבודותיהם של אמנים ישראלים בשלהי שנות ה-50 וגם מאוחר יותר.

בראל מיקם את הסצינה במבנה חמור וריק, שפתחו מעוטר בסבכה דקורטיבית. סבכות דומות מופיעות במספר לא מבוטל של ציוריו מתקופה זו, למשל באחד מדפי הסדרה ה"משפט" (איור 5) ובציור *מדרגות* (עמ' 35), שדימויו – המדרגות המובילות אל תוך האדמה, נקשר אף הוא למחזות אפלים.

תוך כדי עיון בעזבונו של בראל לקראת התערוכה, נודמן לידי קלסר שבו הדביק בראל תגזירים

4.

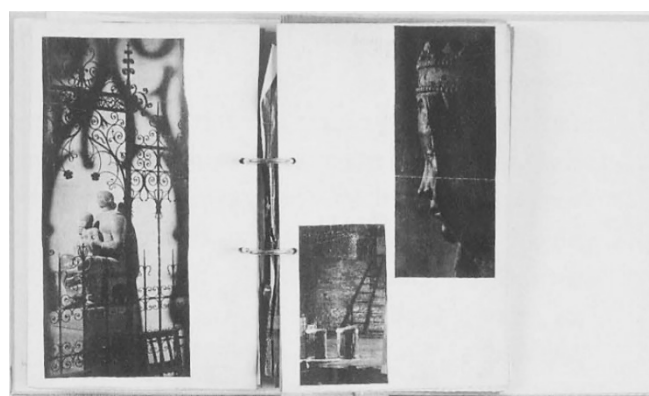
מתוך מאגר דימויים של יואב
בראל המכונים בקלסר: בדף
השמאלי – סבכה בכנסיית
מתיאוס הקדוש, נורת
האמפטון, אנגליה (ופסלו של
הנרי מור, המדונה והילד
מנורת האמפטון,
1944-1943)

5.

מתוך "המשפט" (קט' 4)



5.



4.

ממגזינים. לצד רפרודוקציות של ציורים מוכרים ופחות מוכרים (ביניהם של מאגריט), תצלומי כנסיות, אמנות של פולחן מאלטמירה, פסל הקדושה מקונק, תצלומים מסרטו (הקפקאי) של היצ'קוק *הציפורים*, וחומר חזותי מגוון מתחומי המדע והאדריכלות, נמצאו בקלסר תצלומים של סבכות – הדומות לזו שבשוער *בפתח החוק* – מכנסיית מתיוס הקדוש, נורת האמפטון, אנגליה (איור 4). בתצלומים, הסבכה שבין האפסיס המואר לבין חלל הכנסייה, וצללי הסבכה מעצבים צורה למה שמעבר וחוצצים בלא למסך, מעצימים את המסתורין. סבכות, ככלות הכול, אינן חפץ נדיר, אבל חשוב לציין שהמקור לסבכותיו המצוירות של בראל אינו מסביבתו היומיומית אלא מהתצלום שבקלסר, הקושר את הסבכה לכנסייה, למסתרי משכנה של הישות הכל יכולה, הנעדרת.

אוסף התגזירים שימש את בראל בשנים אלה כמאגר של דימויים, ומצויים בו גם מקורות חזותיים לדימוי המדרגות המוארות, המנוגדות לחלל האפל והסגור, בציור *מדרגות* וגם באחד מרישומי הסדרה "המשפט" (איורים 5-7), ובעבודות מוקדמות נוספות.

באחת הביקורות על תערוכתו הראשונה של בראל תהה הכותב, א' מן, על הציורים: מדוע בחר לו צבר צעיר זה, שיש לו תעסוקה במקצועו הטכני [מכונאי מטוסים] דווקא את הפסימיזם התהומי של הסופר היהודי הטרגי מפראג? והמבקר חתם את רשימתו במלים: "היזהר, בחור צעיר, דברים כאלה קרו בפראג ה'מיסטית' ואינם יכולים להיות מציאותיים בעולמנו המעשי בתל אביב".¹⁷ אלא, כפי שעולה משיירו של אבידן, ראייה דומה הייתה תשתית לא רק לבראל: "בכה, בכה, רמש יפה. / בכה, בכה, פרור-עפר יקר. / הרגל, שתלחץ אתכם אל שכבת-האדמה הבאה, / ממרחקים באה ולמרחקים תלך". ובשיר אחר באותו מחזור שירים: "יותר מדי דברים מובנים / מאליהם, למשל / הרחם, שמתוכו בקעת, למשל / ציוויליזציית-החול-הנודד, שעליה / אתה דורך, מצפה / בעצימת-עיניים קלה לרוח / המוחקת, למשל / מותך".¹⁸

ביקורתו של מן משקפת היטב את האידיאות השליטות עדיין בעשור הראשון של המדינה –



7.



6.

מתוך מאגר דימויים שכינס יואב בראל בקלסר

7.

מתוך "המשפט" (קט' 4)

6.

את האמון בקולקטיבי ואת המלאות שסיפקה ההתלכדות סביב בניין הארץ. אתוסים אלה איבדו מתוקפם בראשית העשור השני למדינה, במיוחד בחוגים התל אביביים, שהצמיחו את האוונגרד של התקופה. סימני כינונו של המבט הפרטי ניכרים היטב בנסיונותיהם של משוררי דור המדינה לייצג בשירתם את ההווה, תוך שימוש במגוון בלתי מוגבל של חומרים ובביטויים שיריים שאינם כפופים למשמעת צורנית גלויה. במתקפתו הכבר מיתולוגית של נתן זך על הפואטיקה בשירת נתן אלתרמן, נכללת תגובה לעיר הירוקה, 1957, של אלתרמן, הנוקט בספר דיבור ציבורי ומפאר את התקומה הלאומית.¹⁹ במאמר ידוע אחר הצהיר זך מפורשות על התנגדותם של בני הדור לרטוריקה ולאידיאה של משורר כמי שידוע: "אין לו קשר אל האלוהות, בקושי יש לו קשר אל עצמו (גם זה לא תמיד)".²⁰

בעיני הקונצנזוס הייתה הזיקה לקפקא סימן של שבר, של קריסה אידיאולוגית – מעין שיבתה של "רוח רעה" כעולה מדברי מן. ואולם, "בישראל הקטנה של שנות ה-50 וה-60 שלפני מלחמת ששת הימים", כתב גבריאל מוקד, "בא האקזיסטנציאליזם הקפקאי, גם יותר מזה הסארטרי או מזה של המקור הקירקגוריאני (שרק התחיל להיות ידוע), ותיפקד כסוג של מסד רעיוני וחוויתי, במקום סוג דוגמטי של מארקסיזם, כאשר הגלגול המשפט מבטאים תחושה והבנה של כל סכנות הדה-הומניזציה והטוטליטריות במאה ה-20. [...] בספרות ובאמנות של דור המדינה, כלומר בתוך אותו דור שהחל אז לתפוס מקום חשוב משלו מול קבוצה קודמת של 'תרבות מתקדמת', ואולי גם מול 'אופקים חדשים', התגבשה אפוא קבוצה חדשה".²¹

בסדרות הרישומים (עמ' 36, 38-49) זנח בראל את התיאור האשלייתי. במקומו המחיש במבנה הסדרות, בפרטיהן ובמידה ידועה גם בטכניקה הרישומית שנקט בה, את מאפייני העולם הקפקאי: תלישות ואי קיומו של הסבר או שליטה באירועים. בסדרותיו נמנע בראל מרצף נראטיבי נאמן לטקסט, ובמקומו בחר במספר סצינות מכל סיפור, שנקראות כמראות המבליחים מתוך מהלך סיפורי שאינו נתון (אם כי ידוע). הסצינות מתומצתות, מתמקדות בדמויות או בסיטואציות מוגדרות ומתרחשות במרחבים לא מוגדרים – מרחבי הלובן של הדף או של השטחים המעובדים בשחור. האיכות המיוחדת של האזורים הכהים בדפים אלה הושגה באמצעות עט לבד שקצהו מלבני – אמצעי רישומי שהיה אז חדש בארץ. בראל ניצל את כתמיות הסימנים האופיינית לעט הלבד ואת העובדה שרישומם ניכר משני צדי הדף. ואכן, הצד האחורי של הדף מעובד כרישום רווי צבע, ואילו הדמויות הושלמו בקווים דקים של עט ודיו בצד המיועד להתבוננות. תהליך עבודה זה חייב תכנון, אבל גם פתח את האפשרות לאירועי צבע מקריים המזמנים צורות לא מתוכננות. מינונה של ההסתמכות על המקריות בסדרת הרישומים איננו קבוע. בדפים מסוימים בולט דווקא התכנון, ובאחרים, למשל ברישומים מן הסדרה "הגלגול" (עמ' 40-45) נראה שהדמויות נוצרו לעתים קרובות מתוך כתמיות מקרית שחודרת לתחומן. דומה שההבחנה בין דמות לרקע אינה רלוונטית לרבים מהרישומים, שכן המרחבים – השחור העשיר בגוונים ובהתרחשויות והלבן הצהבהב או הבהוק – פעילים ומפעילים את הדף באותה מידה כמו הדמויות.

בדיוקן של שופט מתוך הסדרה "המשפט" חידד בראל את מידת הזהות בין התיאור של קפקא לבין עולמו שלו, והתווה, לפי עדותה של אחותו מירנה בראל-בליי, את צלליתו שלו בתוך המלבן האפל שהוא הדיוקן. בהצגת עצמו כשופט, כנמנה עם המשתייכים לחוק, ולנוכח הציור שוער בפתח החוק – בעצם האפשרות לחילופי תפקידים בסצינה הקפקאית, יש נימה נואשת: השופט והכפרי כאחד כפופים לכורח החוק, השולל משניהם את חופש הבחירה והשליטה בגורלם. אם קפקא היה לבראל הסיפור על עצמו, הרי מסגרות התייחסות אחרות שמוצאים בעבודותיו עשויות להיתפס כדרכים מגוונות, כאפשרויות של התמודדות, בעצם ההתמסרות לאותם תחומי הידע.

מסגרות התייחסות נוספות

ספרות המדע הבדיוני לגוניה, שבראל היה, כאמור, מקוראיה הנלהבים, מציעה אף היא דימויים מוקצנים לתחושת הקיומיות ואולת היד. הכורח להיות מופעל על ידי כוחות עלומים עולה בסוגה ספרותית זו כחוק קוסמי בהשתכפלו באופנים שונים ובתפאורה רבת דמיון בהשראת תקופות היסטוריות שונות. כוחות העל, אלה של התוהו המאיימים על הקיום בהפירם את האיזון הקוסמי, ואלה של הסדר או החוק המגיבים על הקיים, מפעילים במאבקם האלים יצורי אופל ובני אדם, המיטלטלים בתוך נסיבות, שמבחינתם הן חסרות פשר. הגיבור שנבחר בידי כוחות הסדר, נאלץ להילחם ולהביס את כוחות האופל ונסיגונו מלמדו את כזב החירות ואת האבסורד של המצב האנושי. הזיקה למדע הבדיוני ניכרת היטב בשניים מציוריו של בראל מ-1965 (עמ' 60, 61). אווירת הפנטזיה נשתלבה בשניהם עם ערכים (אור, מוארות) וצורות (שמש ותבניות קליגרפיות) בהשראת ההגות והאמנות של הזן-בודהיזם. נוכחות האור הושגה בשני הציורים באמצעות שכבות צבע דקות ושקופות (המוכרות ממרדכי ארדון), שלצדן צורות בצבע סמיך – דחיסות של חומר ושל אור. באחד מהם (עמ' 60) אפשר לזהות דמות שאורה מקרין על סביבתה. הדימוי שבמרכזו של הציור השני (עמ' 61), אשר בחלקו העליון יש עיגול אור יוקד, מעלה על הדעת את גרגור סמסא, מהגלגל של קפקא, ש"כרסו הקמורה החומה מחולקת להתקשויות מקושטות".²²

כמו בצלילית דיוקנו של בראל כשופט ברישומי הסדרה "המשפט", החיבור של בראל בין יצור על-טבעי, הגיבור הנצחי, האנוס להיות כזה, ובין הצורה השלדית של גרגור סמסא, נועד לייצג תחושות של מלכוד. אפשרות פרשנית אחרת תדגיש את עיגול האור הלבן שבציורים אלה, ותטען לקיומה של נימה אירונית, שאינה נואשת פחות, שהרי דימוי של "חרק מואר" מייצג את אי אפשרותה של נחמת הייעוד והבחירה.

אין זה המקרה היחיד ביצירת בראל, שבו דימוי שנוסח בהקשר מסוים היה לתבנית החוזרת בהקשרים אחרים. גלגוליהן של צורות מהקשר אחד לאחר וחזרות עם הבדל אינם דינמיקה נדירה באמנות, אבל אצל בראל יש באלה עניין מיוחד משום שהתבניות מייצגות צורה וסמל כאחד. הן מתפקדות כמלים בשפתו הציורית ומגוללות את מובנן הסמלי מהקשר להקשר. דומה שהחזרה על התבניות בהקשרים שונים היא הכרחית במקרה של בראל, כיוון שגם התכנים שהן מייצגות, נשזרו זה בזה והיוו נוכחויות קונקרטיות בעולמו.

ברקע תקופת פעילותו של בראל נוכחות גם ההתדיינות ההגותיות של שלמה גיורא שוהם במחקריו מתחום הסוציולוגיה/פסיכולוגיה/ספרות. שוהם עומד על חשיבותה של חוויית הייחוד והבחירה של היחיד, ומציין בהקשר זה את תחושת האוטונומיה ואת הניתוק מגורמים של חלל וזמן, המתלווה לכמיהה להיטמע במוחלט.²³ "האקסלוסיביות של הייחוד", לדבריו, מאפיינת את התחושה האונטולוגית-קיומית של האני, שכן "התחושה שאני משמש כאפיק ההכרה ומקור הקיום היא ייחודית לי בלבד".²⁴

ההיטמעות במוחלט הייתה כמדומה סוד קסמה של ההגות הזן-בודהיסטית בעיני חוגו של בראל בשלהי שנות ה-50, בתיווכו של משה שפט. המשלים הזן-בודהיסטיים שימשו את בראל לא אחת, להמחשת רעיונות בכתביו, ולפי המצוי בעזבונו הוא הקדיש זמן לא מועט לתרגולי קליגרפיה. דומה שההתנסות במושגים האסתטיים של המזרח הרחוק, בצורניות האחרת, למשל של הקו האופייני, החד פעמי, האמור להתבצע מתוך שליטה מושלמת ומודעות מלאה המשוחררת מפיקוחו של האינטלקט, נטענה כשלעצמה בערכיות סמלית. עם זאת, בראל ידע שהמבט המערבי בן הזמן איננו מאפשר את האמונה במוחלט או את השלת/איונו של העצמי, ואף כתב ש"הניסיון לעבור לקונטקסט אוריינטלי, הזר בטבעו לאירופי, נדון מראש לכישלון".²⁵ אפשר שלכך כיוון בציור שבו השחיר את עיגול האור והפכו לשמש שחורה וחומרית (עמ' 94).

בראל למד את הציורים הזן-בודהיסטיים וידע לנקוב בשמם של ציירים בולטים.²⁶ לצד התבוננות בשעתוקים שנודמנו לו בארץ, למד משני מקורות נוספים – משני ציירים שהטמיעו בהווייתם

וביצירתם ערכים זניים: הצייר הישראלי פימה (אפרים רוטנברג - נ' 1916, מתגורר בירושלים) והצייר יוליוס ביסייה (1893, גרמניה - 1965, שוויץ), שתערוכה מקיפה מיצירותיו אצר יונה פישר ב-1961 בבית הנכות בצלאל בירושלים. הקליגרפיה הסינית הייתה סביבתו הטבעית של פימה, שנולד בעיר חרבין שבסין להורים יוצאי רוסיה, ולמד ציור באקדמיה הרוסית לאמנות בשנחאי. ואילו יוליוס ביסייה התוודע לעולם הרוחני והאמנותי של מזרח אסיה בשלב מתקדם של יצירתו, שהייתה עד אז ברוח האובייקטיביות החדשה, שאחד מנציגיה הבולטים הוא אוטו דיקס. מספר עבודות ביצירת בראל, שבהן מעומתים סימנים מופשטים וצורות של ספל, עומדות בזיקה ישירה ליצירת ביסייה (איורים 8, 9).

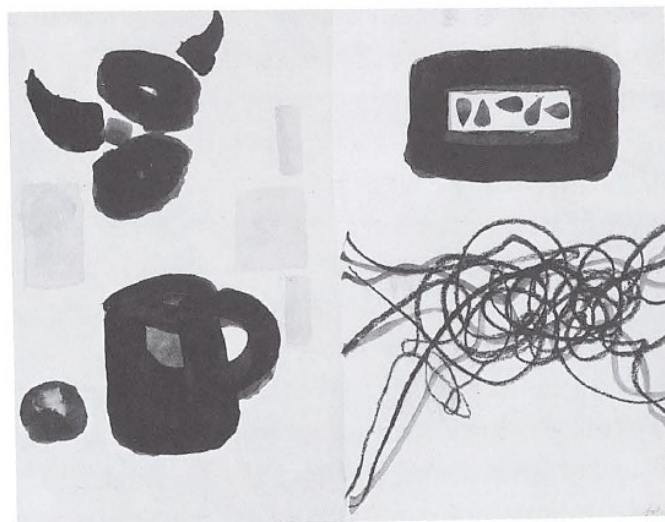
אחת מפגישותיו של בראל עם הצייר פימה הניבה רישום משותף של השניים שדימויו מתקרב ל"דבר עצמו". הוא בוצע בבית קפה, בעט ודיו ושקית תה על נייר יפני עטור חותמת של פימה. הנייר והחותמת היו שכיחים ברישומיו של פימה מראשית שנות ה-60. הרישומים ה"זניים" של בראל לא בוצעו במכחולים המסורתיים של המזרח, אלא בעט לבד המוכר מרישומיו לקפא. הקווים הבהירים והעמומים, שצוירו בגב הנייר, מחליפים את הכתמיות של ציורי הזן; הכתמיות ברישומים אלה של בראל מעומתת עם הקווים הכהים שצוירו בצד שנועד להתבוננות, וכמו נוצרים מצבי הוויה. הקווים זורמים בדרך כלל במקצבים שונים, מקצה לקצה. תיווכו של ביסייה ניכר ביחסי האפור והשחור, בדחיסות השונות של הקווים ושל החומריות ובהנגדת מקצבים שונים על דף אחד. ניתן לאבחן בציורים אלה סוגי מפגשים/מצבים צורניים, החוזרים בווריאציות ומבנים קבוצות של דימויים מופשטים וסימנים, כלומר צורות המסמנות בחזרתן נוכחויות קונקרטיות (עמ' 84-87). רישום ושני ציורי שמן שנעשו כנראה לפני 1965, כלומר בפרק הזמן שבו למד בראל פילוסופיה ופסיכולוגיה באוניברסיטת תל אביב, נושאים את הכותרות "מַעֲרָה" ו"מַעֲרָה יער" (עמ' 81-83).

8.

ללא כותרת, 1963-1965
(קט' 36)

9.

יוליוס ביסייה, עם מותו של
אוסקר שלמר, 15 באפריל 1943,
מכחול ודיו על נייר
אריזה, 37.5x150.2 ס"מ, אוסף
האמנות נורדריין וסטפליה,
דיסלדורף



8.

9.

בנוסף, מוכרים עוד שני רישומים שבהם קיימת זיקה צורנית לרישום שכותרתו "מַעֲרָה". המערה²⁷ הוא מונח מתוך הגותו של מרטין היידגר וקשור למהות האמת. האמת נכרכת בפעולה של חשיפה והיפתחות אל משהו לא ידוע, אל מרחב "המעניק לאדם את המקום לפתיחות כלפי נוכחותו של הלא מקובל, של המפלצתי, של האלוהות".²⁸

כדי לתת צורה למושג ההיידגריאני מַעֲרָה ולייצג את הלא-ידוע בדימוי חזותי, התבסס בראל על אפשרויות שונות של הפשטה, על מצבי עמימות. בהתבוננות בציורי שמן אלה, בדומה לאופייני למבחנים בפסיכולוגיה של התפיסה (דוגמת Rabbit and Duck ו-Ambiguous Figure), קשה להחליט מהו דימוי ומהו רקע. בזיקה לדימוי מַעֲרָה היער ניכרים באחד הציורים (עמ' 81) הדי חוויה קונקרטי של התבוננות מבעד לענפי עצים, שעובדו לצורניות מופשטת יותר בציור האחר (עמ' 82). כנגד המלאות הטבועה בבנייה הציורית באמצעות שכבות הצבע, הסימונים ברישומים הם סכימטיים; לובן הנייר בשניים מהם והשחור המוחלט בשלישי, שהוא תדביק, מייצגים את מרחבי התעיה/טעיה שבתוכם נתחם מקום חשוף. בתוך המרחב שאיננו ריק התווה בראל סימנים "זניים". בשניים מהרישומים הסימנים הם קליגרפיים ובשלישי מסומן מוקד המקרין או שואב לתוכו חלקיקים או נקודות.

ההכלאה של בראל בין הדימוי ההגותי של היידגר לבין רוח זן-בודהיסטית אולי לא זרה למחשבה של היידגר, שהרי התייחסות לתרבות המזרח הרחוק קיימת בהגותו. במאמרו "מתוך שיחה על השפה בין יפני ובין שואל", 1953-1954, דן היידגר בהתייחסות לתרבות זרה ולקשיים שמערימה השפה בהבנת מושגיו של האחר. הד לקשיים אלה אפשר למצוא בכתיבתו הביקורתית של בראל, בעיסוק המרובה בה בעצם השפה.²⁹

מרחבי החשיבה של היידגר, שפתחו דיון באפשרות ההגות באמיתי הלא נגיש ובמצב משברי של אי ידיעה, היו קורטוב נחמה לבראל, מעין קוטב מנוגד לעצתו של הכומר ליוזף ק.: "אין הכרח שתקבל הכול כאמת לאמיתה, די שתקבל הכול כהכרח בל יגונה".³⁰

זיקתו של בראל להגותו של היידגר אולי כבר צפה למיודעים מצד ההיבט האינדיווידואלי של היצירות ומצד הדגש על ערכה האוניברסלי של חווית היחיד. היבטים אלה בהגותו של היידגר היו בעלי משמעות מיוחדת בדורו של בראל, או לפחות בחוגו, שהתמודד עם השלכותיה של ההסתגרות בעמדה הקיומית.

במאמרו על האמנות הקינטית ציין בראל את היעדרו של הביטוי החד פעמי והאישי באופן עשייה זה. האמנות הקינטית, לדבריו, מזמנת התבוננות רפלקסיבית בלבד ואינה מאפשרת מעקב אחר התהליך החווייתי של יוצרה: "דומה שקשה לחלוק על הדעה, שהאמנות הקינטית מבטאת בצורה מסוימת את המכניות והתנועה בתרבות הטכנולוגית של אמצע המאה ה-20", כתב בראל, "אולם יש לשאול את השאלה במה חייבת לעסוק האמנות: בתיאור העולם המכני שמסביב, או בתיאור חוויותיו של האדם הנמצא בתוך עולם זה? אורות הניאון המהבהבים הם רק סימפטומים חיצוניים, וביטויים באמנות הקינטית הוא למעשה דימוי לסימפטומים ולא למצב הפנימי שאותם סימפטומים עצמם מהווים השלכה שלו".³¹

עם זאת, בראל הזמין את עמי שביט להציג בתערוכת הסתיו של 1969 במוזיאון תל אביב, ואיפשר בכך חשיפה ראשונה של עבודותיו הקינטיות. יתר על כן, למרות עמדתו החד משמעית של בראל שעל האמנות לפעול בתחומי "העולם החד פעמי והאישי לגמרי של ההווה", הוא יצר עבודה קינטית אחת: תיבת קסם שחורה שמבעדה ניתן לצפות במרחב קוסמי שבו מתבצעת מעין תקשורת בין-גלקטית באמצעות אור ותנועה. בראל, שהיה בעל ידע טכני בתחום החשמל והאלקטרוניקה, ואשר פתרונן של בעיות טכניות היה עיסוק מפרה לדידו, התפתה להתנסות בעבודה קינטית אחת ויחידה, שדימויה תאם את משיכתו למרחבים הקוסמיים הן של הזן והן של המדע הבדיוני.

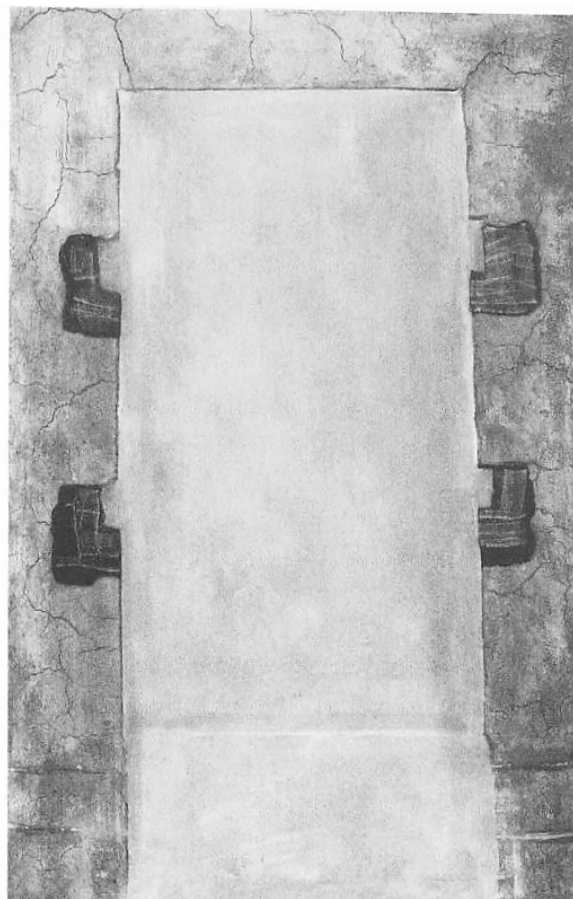
החומר וחומרי הזמן

שלהי שנות ה-50 היו זמנם של אמני החומר. הביינאלה של ונציה ב-1958 היוותה מפגש עם האמנות הספרדית הצעירה, שנתפסה כחדשנית – עם יצירתם של אמני החומר,³² שכמה מהם – טאפייס (איור 10) סוארס וסאורה, כבר היו מוכרים באירופה. אפשר שבהשראת אמנות זו, שהדיה הגיעו לארץ, פנה בראל אל הממשות של החומרים והחל לשלב אבנים בציורי שמן. במאי 1959 הוא הציג ציור משולב כזה, סקרצו, בתערוכת אמנים צעירים, שהתקיימה בבית המלין ואורגנה על ידי אגודת הציירים והפסלים. בסוף אותה שנה נבחרו שלוש מעבודותיו מסוג זה – ששולבו בהן אבנים וחומי ברזל, לתצוגה בביתן הישראלי בביינאלה הראשונה לאמנים צעירים בפריז.

הביינאלה של פריז, שזימנה לנואל מפגש חשוב עם בני דורו ממקומות אחרים, מתוארת על ידי יונה פישר כאקלקטית ופשרנית: "בכול שולט איזה נימוס חשדני, חסרה כאן הרוח החיה, ההתמודדות עם הבלתי נודע, התלבטות עם אמת אמנותית".³³ רושם דומה עולה גם מרשימתו של בראל מפריז, שנכתבה בנימה סלחנית יותר. שתי ההתייחסויות מציינות את האמנים הפולנים, ובעיקר את יאן לבנשטיין (איור 11) כתגלית של האירוע. בראל התפעל גם מיצירותיו של ארנלדו פומודורו (איור 12), שהציג "שני ציורים שבהם משולב חומר, [...] צבע וצורה ללא כל אפשרות הפרדה והם מהווים יחידה ציורית נפלאה".³⁴ הד להתרשמותו זו ניכר בתבליטים הלבנים שיצר בראשית שנות ה-60.

הביתן האמריקאי בביינאלה של פריז איפשר לבראל מפגש פנים אל פנים עם עבודותיו של רובוט ראושנברג. בראל, שבאותן שנים פעל מתוך מסגרתו ההרמטית והמשגיבה של המופשט האירופי, לא ייחס את האקראיות של שילוב חומרי הבנאליה אצל ראושנברג לשוני בתפיסה, שוני שאליו יתוודע זמן קצר אחר כך, וראה בייצוגה של המציאות באמצעות חומריה, מוזרות. בדיווחו

10.
אנטוניו טאפייס, דלת אפורה,
1957, טכניקה מעורבת על בד,
129×196 ס"מ, אוסף הגלריה
הלאומית לאמנות, רומא
(מס' 92 בקטלוג הביינאלה ה-29
של ונציה, 1958)

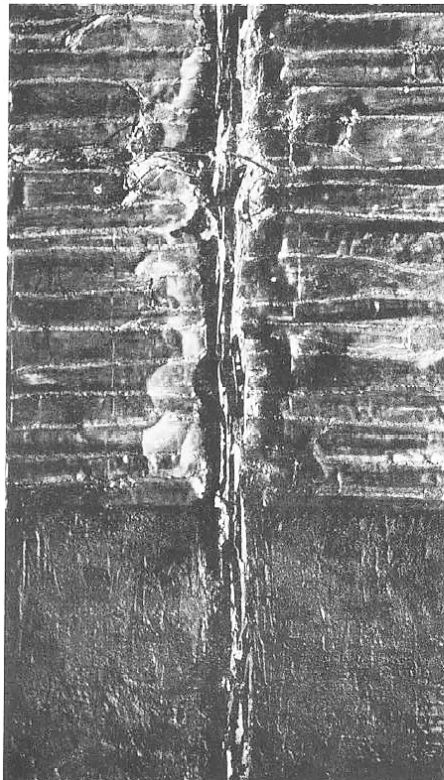


לעיתון כתב בראל: "רוברט ראושנברג משך תשומת לב מיוחדת בחומרים המוזרים המשולבים בציוריו (חבית פח, שברי עץ, צנצנת זכוכית, הדבקות גרביים ועניבות וכיוצא באלה)".

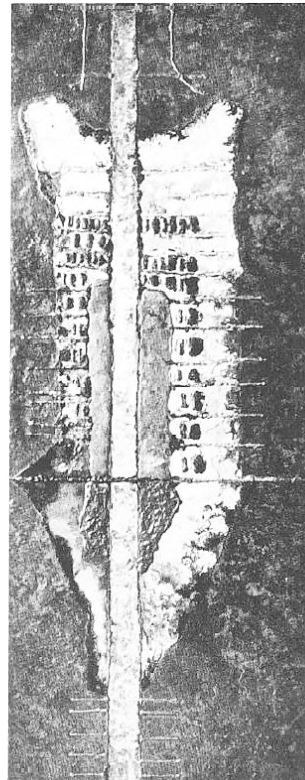
בקטלוג הבינאלה של פריז מופיעות עבודותיו של בראל בציון הכותרות: מדבר הנגב I; מדבר הנגב II; נוף ארכאי. להשערתי, לפחות שתי הכותרות הראשונות, המצביעות במפורש על נוף הארץ, לא נוסחו בידי בראל. האבנים המודבקות על הבד אכן הובאו מן הנגב (שאותו חצה האמן תכופות בדרכו לצלילות בים סוף), ובחלק קטן מן הציורים, המוכרים לנו רק מתצלומים, יש מאיכותם של נופים, אבל גם הם אינם תיאורים של נופים קיימים או מדומים, אלא עולה מהם מציאות עלומה נטולת זמן או מקום; האבנים נשזרו במארג הציורי כממשויות משל עצמן, הטעונות אסוציאציות סמליות להוויה של פיוס ואחדות, למקור חיים ולנצחיות. ניכרת בציורים איכות סמלית ולצדה הנכחה של ככות זנית ונהייה אל מהויות. יש לומר בהקשר זה, שההפשטה המודרנית הייתה אף היא ביטוי לרצון לזקק תופעות ולנסות לייצג מהויות.

ובכל זאת, חלק לא מבוטל מעבודותיו של בראל מסגיר זיקה לצורות נוף, ולא מעט עבודות אחרות, חלק מהציורים ה"זניים" וציורים מופשטים, מכונה נוף. באחד ממכתביו משירות מילואים תיאר את יפי המראה שנודמן לו והזכיר את הרישומים שרשם באותו מקום. אבל נושאם של דמויי הנוף ביצירתו אינו המקום, אלא הטבע בהגדרתו הרחבה ביותר: העולם. לכן, בפנייתו אל הנוף, אל ממשות החומרים ומאוחר יותר אל תרבות הפופ, יש לראות ביטוי לרצון להסתדר עם המצוי, במובנו של אלבר קאמי: "אני מסיק אפוא מן האבסורד שלוש מסקנות, [המרד שלי], חירותי, ותאוותי. על ידי פעולת התודעה בלבד אני הופך לכלל חיים מה שהיה הזמנה למוות – ואני דוחה את ההתאבדות"³⁵, גישה המתמצה במושג של קאמי "חיים ללא ערעור".

דימויי הנוף של בראל ממוקדים על פי רוב בקווי אופק בין שמים לאדמה, בתצורות גיאולוגיות ובצורניות טופוגרפית טבעית או בנויה (של ערים), וכל אלה היו לו בבחינת חיפוש אחר תבניות



.12



.11

.11
יאן לבנשטיין, דמות מס' 1, 1959,
שמן על בד, 77x178 ס"מ

.12
ארנלדו פומודורו, החלק, 1957
עופרת, מלט, נחושת ואבץ

צורניות. תבניות כאלה היו לרכיבים של שפה.³⁶ כך, למשל, חוזרת בהקשרים שונים ביצירתו מעין צורת מפגש בין גושי נוף (עמ' 84), שמתוכה הוא בודד צורת צמיחה או נביעה. ההטבעות הרבועות בחומר הלבן המושחר, האנונימי, בתבליט שטוח (עמ' 51) הן התרגום החומרי לתצורות הטופוגרפיה שבתבניות הרבועות ברישום פחם (עמ' 50). בתבליט וברישום כאחד התייחס בראל למפגש האדמה והשמים, החומר והמרחב.

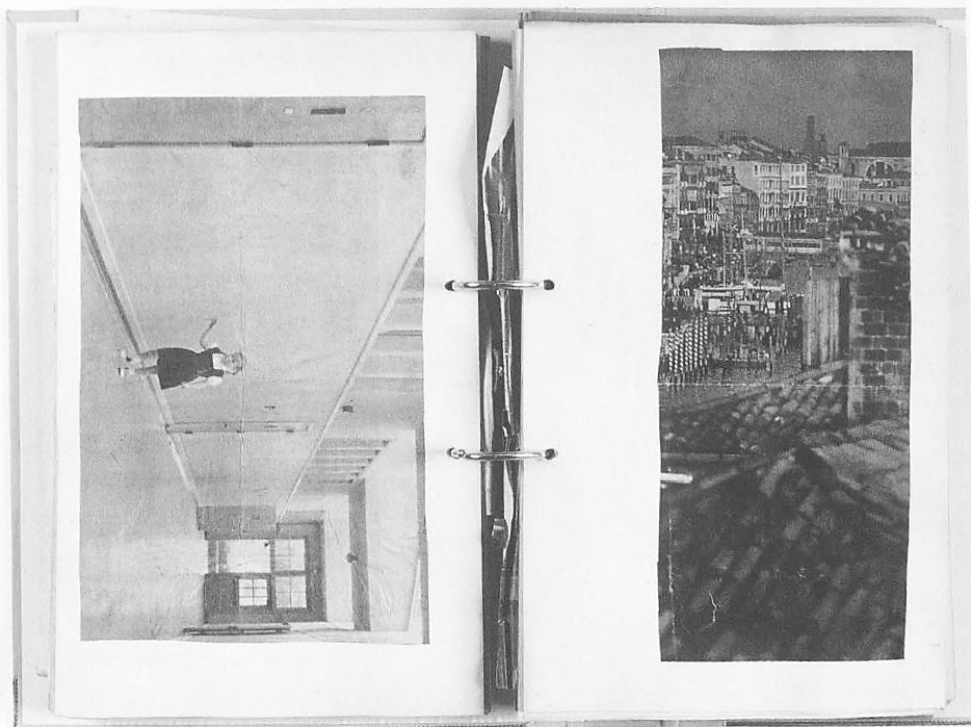
צורה נופית נוספת היא סכימה של אפיק ותעלות משני צדיו. הצורה מופיעה ברישום נופי (עמ' 54) ובודדה ברישום אחר (עמ' 54) ושבה כמשולבת בתבליט שהוצג ב"תערוכת הפרח" של קבוצת 10+ בדצמבר 1966 (עמ' 56). הצורה חוזרת בווריאציות שונות בתבליטים רבים אחרים. כותרתו של אחד מהם היא *אקוודוקט*, 1965 (עמ' 55), אך דימויו מעלה על הדעת צורה שלדית של לטאה גדולה, דינזאורית. השלד, ובעיקר עמוד השדרה, הם דימויים מרכזיים בכל התבליטים המאוחרים, וגם מופיעים באחד מפסלי העץ המאוחרים (עמ' 138); גם כותרות שני התבליטים שהוצגו בתערוכת הסתיו ב-1965 הם ברוח זו: *נוף אורגני מס' 7 תוף אורגני מס' 9* (עמ' 57, 53). בתבליט *חלק*, 1968-1967 (עמ' 59), כמו צפה ומזדקרת צורת השדרה מתוך מרחבים "זניים" של חומר לבן.

עיון בקלטר התגזירים המגזיניים של בראל מגלה שני תצלומים (איור 13) שהודבקו זה לצד זה. באחד מראה של ונציה, ובאחר ילדה הולכת לצד קיר לבן שבחלקו העליון קבועים חלונות. האחרון הוא תצלום אופקי שהודבק אנכית ומעיד על עניינו של בראל במערך הצורני שנוצר מהיחידות האדריכליות הרבועות. הדמיון הניכר בין צורות המבנים והפתחים בשני התצלומים ובין המיחברים של חלק מהתבליטים (עמ' 52) מעמיד גם את התצלומים המגזיניים כמקור מילוני לצורות שבתבליטים.

הטרנסצנדנציה שעשה בראל לצורות מתוך העולם הממשי, בין אם מקורן בנוף, בחי או במציאות המשוועתקת - הגבהה שהתבטאה בשילוב בין האורגני למבני והצבעה על הדמיון ביניהם, וכן

13.

מתוך מאגר הדימויים שכינס
בראל בקלטר



בהתמקדותו בשלדי ובמצוי מעבר לפני השטח, קושרת גם את התבליטים לתפיסות המופשט המודרני האירופי וגם לתפיסות התרות אחר מהויות שנסקרו בפרק הקודם.

כישוריו הטכניים של בראל קיבלו ביטוי בטכניקה שפיתח בתבליטים. הצורך בפתרון ייחודי שישרת את הדימוי מאשר את עליונותו של הדימוי ביצירת בראל. פני השטח של התבליטים עשויים גבס שעורב באפוקסי, וחומריותו מאזכרת חומריות של עצמות וגם של מבנים. הצורות בעלות החזות התבניתית על גבי התבליט הצריכו פתרונות טכניים. התבליט עשוי מגבס שאותו עיבד האמן בדרך כלל ביציקה או בכיור; לובן החומר היה אמור להיות מושחר כך שייראה כפאטינה, עקבות תהליך שקרה לחומר. הפתרון נמצא לאחר נסיונות לא מעטים; בראל חתך צורות בלוחות קלקר, שהוצמדו ללוח עץ, ואילו ההשחרה – כביכול עדות לתהליכים של הרס וריקבון – הושגה בתהליך של הרס מבוקר. המרקם הבועתי השחור, המצפה חלקים של פני השטח, בדרך כלל את אלה הקעורים, נוצר משריפתם של גופי קלקר וגומי שהונחו על פני התבליט.

אם בתבליט *פרח* (עמ' 56) שולבה הצורה מן הטבע בצורניות סמלית מופשטת, הרי כארבעה חודשים לאחר הצגתו, במרץ 1967, בתערוכה של קבוצת +10, "תערוכה באדום", הציג בראל את *תרגיל במיזנטרופיה* – מיחבר ששולב בו חפץ מצוי, בובה שראשה הוסר ומוסגר לצד גופה. כידידו הקרוב של רפי לביא, ניתן להניח שבראל ליווה את קבוצת +10 מראשיתה. כמבקר כתב לראשונה על תערוכתה השנייה של הקבוצה – "עבודות גדולות",³⁷ והשתתף רק בחמש מתוך עשר תערוכותיה, החמש שהוצגו ברצף בשנים 1966–1969: "תערוכת הפרח", "תערוכה באדום" שכבר הוזכרה, "העירום", "בעד ונגד", "בעיגול". בשלב כלשהו אף שימשו בראל וראובן ברמן, שני מבקרי האמנות הצעירים של התקופה, כיועציו של לביא. בשיחה לרגל "התערוכה באדום" אמר בראל: "לקבוצה אין כל דגל אידאי מלכד ומחייב; העשרה יוזמים יחד משהו שיהיה בו מן האתגר האמנותי שלא דבקה בו שגרה – אולי טכניקה חדשה, פורמט בלתי מקובל בציור, ואולי נושא נדיר. כל זאת כדי להפגין ולהקנות מושגים מורחבים ורעננים על האמנות בת ימינו, על אפשרויותיה שאין להן מיצוי, ואשר שליטה בה החירות – חירות סגנונו ואישיותו של האמן".³⁸

בפעילותה של הקבוצה אכן נתבטאה חירות. התפיסות החדשות של האמנות המודרנית משלהי שנות ה-50 ובמהלך שנות ה-60 אומנם הורגשו בתערוכותיה. החזרה לאובייקט ובעיקר רובד המציאות הקונקרטית כגורם בתפיסה האסתטית, היו תולדה של הסבת המבט מן האמנות האירופית אל האמנות האמריקאית. בתערוכות קבוצת +10 נטען אספקט זה במידה לא מבוטלת של התרסה, שנבעה אומנם מהרצון להדגיש את הזיקה לאמנות בת הזמן אך גם מהרצון לחגוג את חירותם של ה"צעירים", לכונן את נוכחותם הייחודית ולזמן לעצמם מרחבי פעילות. התארגנות הייתה עד מהרה לאלטרנטיבה שאינה נטולת כוח, כנגד ההגמוניה של המופשט הלירי.

דבריו של בראל על הקבוצה מגלים היבטים מרכזיים בתפיסת עולמו. בעיקר הדבר עולה בשימוש שעשה במושג החירות בהתייחס לעבודתם, המהדהד את מושג החירות של האקזיסטנציאליזם. הקולאזים וההעברות בטרזיקלוראטילן (ה"הורדות" כפי שכונו אז), שבראל, כמו רבים מבני דורו, עשה ב-1967, מעידים על התבוננותו המחודשת ביצירת ראושנברג. נראה שהדימויים בדפיו של בראל נבחרו בשל הפוטנציאל הסוגסטיבי שמבטו איתר בהם; הזרימה האסוציאטיבית הכתיבה בתורה את אופני צירופם. הדפים מעלים מציאות מרובדת ומועצמת וגם חושפים נימות של משחקיות, הומור ואירוניה, שלא נתגלו בעבודות שהוזכרו עד כה. האירוניה מכוונת אל הסיטואציה, אל קלות העצמתה של המציאות. לכן, אולי לא מפתיע שדווקא בין דפי ה"הורדות", שבהם המציאות מפורשת באמצעות חומריה שלה, נמצא אזכורה העקיף של השואה דרך שילוב טקסט ממודעת פרסומת בגרמנית, הכולל את המילים *Viel Stücke, Seife*, שמשמען הרבה סבונים, בסמוך לדימויים של זר זיכרון, נוף אירופי, מראה ארכיון, וכן גלגלים, כנראה של מטוס (עמ' 119). השפה ממשמעת את הדימוי גם בתדביק *One Way* (עמ' 117), שבו שלט המתייחס להסעה או לתעבורה נסמך לדימויים הקשורים במוות. בבעלי *ההשפעה* (עמ' 122) כיוון בראל חץ אירוני אל הטקטיקה של הפרסום; בין המשפיעים נמנים מנהלים מעונבים, כוסות משקה, צלב ושעון מהודר.

בעבודה אחרת, שבה שילב בראל מאפיינים של ציור בארוקי בנושא סוזאנה והזקנים (עמ' 123) הוא הוסיף כיתוב – עצה ידידותית לעלמה: *Vorsicht*, כלומר – זהירות.

בחלום 20.22 (עמ' 120) וב-*E.E.G.* (עמ' 121) העלה בראל חזיונות של מציאות פנימית אל פני השטח ועימת אותם עם הנגלה במציאות. הדף **בחלום 20.22** מחולק לשלוש רצועות: בעליונה משוכפל דימוי של דמות ישנה מספר רב של פעמים, עדות למשך זמן; בתווך מתוארים כנראה סיוטי חלום; ובחלק התחתון נראים תזוזותיה של הדמות הישנה. הדף מכיל שתי מציאויות זו לצד זו. *E.E.G.* הוא מבדק פסיכולוגי, שעוקב אחר הולכה עצבית של גלי המוח. בראל, יש להניח, התנסה במבדקים מסוג זה, כשנמנה עם קבוצת סטודנטים שהשתתפו בניסויים בל.ס.ד.. גם בדף זה עימת בראל את חזיונות המציאות הפנימית עם מצב חיצוני פסיבי. מן הדף עולה כוחה ויתרונה של אמנות שיש ביכולתה למסור את מה שלא נראה בעין, שכן מן הכלי המחקרי חומקות מהויות, וממצאיו מכמתים ומצמצמים תופעה לנוסחה.

בשנתיים הבאות – 1968-1969 – אימץ בראל מאפיינים של הפופ: את הלקוניות, הצבעוניות וההימנעות מכתב יד ציורי. ההסתמכות על חומרים מן המוכן וציור על פי תצלום הוליכו אל החתירה לגישות לא ייצוגיות ולהיבט של עשייה מושגית, וזה גם הרקע להתגבשותו של ספר הרעיונות של בראל ולשלוש העבודות שבהן פתחתי את המאמר. פנייתו של בראל לאמצעי המבע של הפופ צריכה להיות מובנת גם על רקע כמיהתו לקשר ולשיח, שפירושם גם לתקשר אמירה מעודכנת, הצהרה של חיבור לעולם הגדול ולזמן הווה. במאמרו על האמנות הקינטית התייחס בראל ל"התאדרשותו של חלק ניכר מהקהל הפוטנציאלי לגוונים הדקים והמעודנים יותר של האמנות. האדם המודרני, הנמצא תחת התקפה מתמדת של גירויים חזותיים המתוכננים למשך את תשומת לבו בכל מחיר, נאלץ להתגונן. חלק ניכר מהגנה זו מתבטא בפיתוח 'עור עבה' שישריינו מרעש הרקע". האמנים הזקוקים לתגובה, המשיך והסביר בראל, "מנסים לעורר תגובה 'בשיטת ההלם'. [...] הם מנסים ליצור אמנות כזאת, שהקהל עדיין לא מוגן מפניה. [...] אמנות כזאת תנסה לגבור אף על המולת הצבעים והקולות של הפרסומת – תוך שימוש, אם יש צורך בכך, באמצעי הפרסומת".³⁹

הדמויות הנשיות ברבים מציוריו של בראל מעלות על הדעת את דימויי הנשים ביצירתו של תום וסלמן (עמ' 134) אם כי כמובן מתוך הקשר ישראלי ולא בכיוון הביתיות האמריקאית. הכותרת הדיאלקטית בעבודה של בראל – *נגד פראזות, נגד אפליה, כוללת שתי סיסמאות מאותה תקופה בהווה הישראלית: בני חוגו של בראל יצאו נגד הפראזות של אתוס הקולקטיב, והפנתרים השחורים מחו נגד אפליית המזרחים. בראל מלעיג כאן על שתי הפראזות ואולי על פראזות בכלל.*

עמדתו של הפופ הוורדולי, הטוען כביכול להסתפקות בפני השטח, נבחנה גם היא בנימה אירונית בשני ציורים שכותרתם *שיעור באנטומיה* (עמ' 130). הגוף שעורו הושל מעליו מייצג את המבט המופנה אל מתחת לפני השטח; בציורים אלה השתמש בראל במכחול אוויר (air brush), שהעלים את מגע היד. במקרים רבים אחרים הוא הותיר צבע לבן במצבו הגולמי, החשוף, באזורים מסוימים על ה בד, ולעתים קרובות גם רשם בעיפרון על הצבע הלבן חלק מן הדימוי. מדי פעם הלוּבן העז מתפקד כצבע שווה ערך לבוהק הצבעוני הכללי, אבל תכופות הוא מתפקד כ"קרע". הוא מנכיח במציאות המועצמת שבציורים ריק לא צפוי, ובכך מסמן את דקותו ושבריריותו של מסך התופעות.

בשפה מעין פופית זו יצר בראל את הסדרה "אליס". שניים מציורי הסדרה המוכרים לנו, מקורם בספר *הרפתקאות אליס בארץ הפלאות* של לואיס קרול, והמקור לציור נוסף נמצא *מבעד למראה ומה אליס מצאה שם* של קרול.⁴⁰ בשלושת הציורים ניכס בראל כפי שהם איורים של ג'ון טניאל משני ספריו אלה של קרול (להלן עמ' 126, 127 ואיורים 14-16), ועיבד רק את הרקע, את מרחב ההתרחשות. בציור (עמ' 127) המבוסס על האיור המתאר את הגעת פמליית המלכה לגן, השמיט גן והסתפק בסימן מרמז בשולי הציור. בביטול הסביבה הנראטיבית הפך בראל את הנפשות הפועלות – נושא הכתר, משפחת המלוכה ואליס – לדימויי חלום המרחפים במרחב הלבן, ההווי.



15.



14.

14.
איור של ג'ון טניאל, הרפתקאות
אליס בארץ הפלאות, פרק 11

15.
איור של ג'ון טניאל, הרפתקאות
אליס בארץ הפלאות, פרק 8

לא מפתיע שבראשית מתייחס לאליס של לואיס קרול. הגיונם ואי-גיונם של העולמות שבהם הדמות משוטטת, "ארץ הפלאות" – בילדותה, ו"מבעד למראה" – במהלך התבגרותה, מחייבים את השתנותן המתמדת של נקודות המבט. הם מציגים בפני אליס ובפנינו מציאויות שבהן נשברים חוקי החלל והזמן ועימם כל המוסכמות. השפה, למשל, נבחנת שוב ושוב, שהרי למלים, כפי שמגלה אליס, יש חיים ורצון משל עצמן. קרול מתאר עולם כאוטי, סוריאליסטי, הדובר ומפרש את עצמו, מתוך עצמו; בהקשר זה כדאי לזכור את הדברים שכתב בראל בעניין יחסיו של משמעות על ההזמנה לתערוכתו בגלריה צ'מרנסקי ב-1958, שבה הציג ציורים "סוריאליסטיים".⁴¹ כמו כן, יש לזכור שהתרבות ההיפית של שנות ה-60 קשרה את עולמותיה של אליס למסעות ה.ס.ד., שלא היו זרים לבראשית. הוא הדין במוזיקה האמריקאית בת הזמן – הרוק הפסיכדלי והרוק הכבד, שבראשית הכיר מקרוב ואשר מלווה את הסרטים שבהם היה מעורב. "White Rabbit", שירם של Jefferson Airplane, פותח במלים: "גלולה אחת גורמת לך לגדול / ואחרת מקטינה אותך, / וזו שנותנת לך אמא / לא עושה דבר. / לך שאל את אליס / כשגובהה עשרה רגל", ומסתיים בעצתו של נמנמן: "Feed your head. Feed your head. Feed your head."⁴² דימויי אליס מצאו את דרכם לציורי ה"פופ" של בראשית מתוך ההקשר העקיף של התרבות ההיפית ומוזיקת הרוק בת הזמן.

המצבים מתוך התנסויותיה של אליס, שבהם בחר בראשית, קשורים למפגשיה עם מימד החוק (הנעדר), ועל כן מעלים על הדעת את עיסוקו בקפא. המעגליות של מושאי ההתייחסות מאפיינת את יצירת בראשית, ובמובן זה ניתן לומר, שכמתואר באפיזודת בית המשפט ב"הרפתקאות אליס בארץ הפלאות", הסוף מחזירנו אל נקודת המוצא, למה שהוגדר בתחילת המאמר כחוויה המכוננת; במונחיו של ז'אק לאקאן, החוויה המכוננת היא אותו "מפגש בלתי אפשרי עם הממשי", שבהיותו בלתי נגיש הוא אינו ניתן לייצוג, ולכן "אפשר רק לחזור על נסיון המפגש, ואכן חייבים לחזור עליו".⁴³ במפגש עם המלכה (עמ' 127 ואיור 15) המתרחש בפרק השמיני של "הרפתקאות אליס בארץ הפלאות", אליס דוחה את המציאות הכאוטית ומתנגדת למלכה; לאחר שעודדה את עצמה ואמרה בינה לבינה: "אחרי הכול, הם רק חפיסת קלפים. אין לי מה לפחד מפניהם!",⁴⁴ תגובתה להוראת המלכה לכרות את ראשה – וזה כנראה הרגע המיוצג בציור – מתוארת כך: "שטויות!", אמרה אליס בקול רם מאוד ובנחישות רבה, והמלכה השתתקה".⁴⁵

דימוי הארנב (עמ' 126 ואיור 14) שליח החוק-אין-חוק, מופיע בפרק האחד-עשר של הספר, ובו הוא משמש ככרוז בבית המשפט, המזמין את העדים ובתוכם את אליס, למסור עדות. הארנב, שקודם לכן בסיפור עורר את סקרנותה של אליס והביאה להתוודע אל העולם הכאוטי וחסר החוקיות, הפעם, בבית המשפט, אליס מורדת ואומרת: "אני לא מאמינה שיש שמץ של משמעות בכל זה!", והיא מתעוררת משנתה כדי לא להמשיך ולהתקיים בעולם חסר סיבתיות. הציור אליס בפתח הגן (עמ' 126 ואיור 16) מתייחס לפרק השני בספר מבעד למראה ומה אליס



מצאה שם, שבו הפרחים מסבירים את יכולת הדיבור שלהם בקשיותה של האדמה שבה הם נטועים. אליס מתוארת באיור שבספר ובעקבותיו גם בציור של בראל, כמי שלא מוצאת את הדרך אל מחוז חפצה, כלומר – בשלב שעליה לשנות נקודת מבט. מתרגמת הספר, רנה ליטוין, בהערותיה לרגע זה של הסיפור, מביאה את דבריו של הפילוסוף והמבקר פיטר הית: "כשלונה של אליס במקרה זה דומה לכשלונם של גיבורי קפקא, הנובע לא מטעויות ביישום התוכנית, כי אם מתוך שיטה לא נכונה. לא פעם מוסברים באופן זה קשיים פילוסופיים ומדעיים: כאשר כל הדרכים מובילות לכיוון הפוך מן המטרה שנקבעה, מגיע הזמן להתייחס לשיטה, ולבחון מחדש את נתוני הבעיה עצמה. מה שנדמה כחסר פתרון מזווית ראייה מסוימת, אינו מעמיד קשיים מזווית ראייה אחרת".⁴⁶ היכולת לאמץ נקודות ראייה שונות ביחס למציאות, מותנית בפתירות ובמבט העירני המסרב לתיחומים סגורים. מתוך ערכים אלה, המהותיים לעולמו, חילץ בראל מן המושגיות בעיקר את מימד החירות: "היום הדגש עובר לתהליכים. אני מתפעל מצורת המחשבה שמאחורי היצירה", אמר בראל בראיון; "האמנות איננה זהה לציור ופיסול [...], האמנים סוף גילו את זה היום. [האמן] לא חייב שום דבר לאובייקט. הוא גם לא חייב שום דבר לסוחר. אני יכול לעשות מה שאני רוצה".⁴⁷ חירות זו – "לעשות מה שאני רוצה" – נתישמה על ידי בראל בספר *הרעיונות*, בתפיסה שרעיון הוא עבודה, אך גם בחירות לשמר את אפשרות הדימוי ואת המימד הייחודי של העשייה האמנותית.

אחת מעבודותיו המאוחרות של בראל היא הסדרה "סולמות" מאמצע שנות ה-70, המונה ארבעה אובייקטים פיסוליים, שמעלים על הדעת חפצים פולחניים; האובייקטים נועדו להתבוננות אך מעוררים גם רצון עז לגעת בהם (עמ' 138-140). שלושה מהם עשויים עץ שחומריותו הושגה בעיבוד ובגימור (הידני) המושלם, והרביעי עשוי פרספקס ומתכת וניתן לכוון את זוויות שלביו כלפי מעלה או מטה. בשילוב של צורות מבניות ורבעות עם צורות מתעגלות ואורגניות, הסדרה "סולמות" היא גירסה תמציתית ומזוככת של רעיון התבליטים.

סולמות, כמו מדרגות (המופיעות ביצירתו המוקדמת של בראל) הם סמלים שכיחים בתרבויות רבות. באנכיותם, הם מייצגים עלייה (התעלות), הדרגתיות, קשר אנכי בין רמות שונות ופריצת דרך אל עולמות אחרים. בראל התייחס לרובד סמלי זה, אך בהתמקדו בפרשנות הצורנית של הסולם, בדימוי האמנותי, הסדרתי, הוא צמצם את ההיבט המטפיזי המשגיב, הטבוע בו, לטובת המבט ההוליסטי, מותרו של המבע האמנותי. הסדרתיות פותחת אפשרויות ומונעת הגדרה חד משמעית. היא מכחישה את אפשרות ראייתו של הסולם כסמל שמובנו היחיד הוא ההתעלות מן הגשמי אל הרוחני ומכוונת לייצוגם של סולמות כריבוי של דרכים פתוחות שאין ביניהן היררכיה; מיזוג הניגודים, מייצג את מלאותן ושלמותן. בראל מכון אל הטווח האפשרי הנתון של הבחירה הזמינה.

הערות

1. דוד אבידן, "הרחובות ממריאים לאט", *סיכום ביניים*, הוצאת עכשיו, תל אביב, 1960, עמ' 9. דוד אבידן היה ידיד קרוב של בראל בשנים הפורמטיביות, ובשיריו מובעות עמדות רעיוניות קרובות מאוד לאלה של בראל ונוכחים בהם דימויים שמקורם במסגרות התייחסות משותפות.
2. אלבר קאמי, *המיתוס של סזיפוס*, עם עובד, תל אביב, 1978, עמ' 22.
3. *בספר הרעיונות* – במחברת כרוכה זו, רשם בראל רעיונות לעבודות, מקצתן אף בוצעו. *ספר הרעיונות* כשלעצמו הוא עבודה מושגית. אולי העבודה הבראלית הקרובה ביותר לרוח האמנות המושגית על פי הגדרתו של האמן האמריקאי סול לויט, אשר צוטטה בקטלוג התערוכה "מושג +אינפורמציה" (מוזיאון ישראל, ירושלים): "הרעיונות כשלעצמם יכולים להיות יצירות אמנות; הם מצויים בשרשרת של התפתחות, שיתכן ותימצא לה צורה כלשהי. לא כל הרעיונות חייבים להתבצע באופן ממשי".
4. כך הסביר יונה פישר את התערוכה בקטלוג שנלווה לה: "מבוך הוא ניסיון להציב בתוך חלל נתון אלמנטים שונים – לעתים זרים זה לזה – הן בתחומים המוכרים לנו (התמונה, הפסל) והן מחוץ לתחומים אלה. זהו בעיקר ניסיון להביא שבעה אמנים לחשוב וליצור בצוותא". יצחק דנציגר הציג דף שעליו התווה סימן שאלה, שאותו מיקם ליד אובייקט אמנות (פסל של פנחס עשת). בדבריו של בראל על חלקו של דנציגר בתערוכה, מובעת הסתייגות: "הפינה שבה נטלו חלק דנציגר וויתקין אינה משתלבת עם כל המבוך ועשויה ברישול מסוים. נשאר בה הד לגישתו של דנציגר ולשאיפתו למסור רעיון עקרוני במחיר הוויתור על הפרטים – מעין רמז כללי". גישתו המושגית של יצחק דנציגר לאמנות עלתה בקנה אחד עם גישתו של בראל, אך ההסתייגות מן הוויתור על הפרטים, על איכות הביצוע של המבע האמנותי, נותרה בעינה גם ביצירה המאוחרת של בראל, שנתפסה כמושגית.
5. יואב בראל, "אמנות ימינו והתרבות המערבית", *הארץ*, 26 ביולי 1963.
6. למשל, בראל, "אהרון כהנא", *הארץ*, 14 באוגוסט 1962; "נוכח יצירתו של פיקאסו", *הארץ*, 7 בינואר 1966.
7. ומצוין "הצעה של ארם שלוסברג מיום 25 ביוני 1970". הערה זו כמו הערות דומות נוספות בספר מעידה על החשיבות שייחס בראל לשיחותיו עם אנשים על רעיונותיו ותחומי עניינו.
8. בראל מצוטט אצל גדעון עפרת, "יואב בראל – הדימוי של הקונספט", *סטודיו*, מס' 40, עמ' 7-8, 57.
9. רעיון הפתיחה האינסופית התגלם תחילה *בקונפסה אינסופית*, שהיא "מעין קופסת בצל שאפשר לפותחה עוד ועוד". *בספר הרעיונות* רשומות מספר גירסאות בחומרים שונים וגירסה נוספת הוצעה בישיבה ברשות השידור, כדימוי לקליפ מצולם – כקטע מעבר בין תוכניות טלוויזיה.
10. קאמי, *שם*, עמ' 55.
11. מעגל אבנים הוא סמל לעולם התופעות המתוחם, למדויק ולסדיר, וגם (לפי האלכימאים) לאחדות הפנימית של החומר והתואם האוניברסלי. מעגל האבנים, בתחמו אנשים או חפצים, מסמל גבול והגדרה, ומן החוץ הוא מייצג את ההגנה כנגד הכאוס, על כל מה שמוכל בתחומו, הפיזי והנפשי כאחד.
12. דוד אבידן, "תפילת הדרך", *שירים עקרוניים*, הוצאת עכשיו/מסדה, תל אביב, 1978, עמ' 16.
13. יאיר הורביץ, "איש המפה", *מקום*, מס' 7, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1978, עמ' 17.
14. בראל, "יצירתיות – היכולת לעניין את עצמך", *אומנויות*, גיליון מס' 1, יולי 1988, עמ' 23.
15. פרנץ קפקא, *סיפורים ופרוזה קטנה*, הוצאת שוקן, ירושלים ותל אביב, 1993, עמ' 113.
16. קפקא, *שם*.
17. א' מן, "צייר מושפע מקפקא", מעריב, אפריל 1958.
18. דוד אבידן, מתוך המחזור "כיוון כלים (ב)": "יחידת שגיבה נסיונית", "יחידת ספיקה נסיונית", *קו מס' 5*, מאי 1966, עמ' 47.
19. "הרהורים על שירת אלתרמן", *עכשיו*, מס' 3-4, 1959; נדפס פעם נוספת: *עכשיו* מס' 64, 1995/6, עמ' 22-29.
20. נתן זך, "לאקלימן הסגנוני של שנות ה-50 וה-60 בשירתנו", *הארץ*, 29 ביולי 1966.

21. גבריאל מוקד, "קפקא בתל אביב של הבאהאוס", בספר *יואב בראל, רישומים לקפקא*, עורכים: מירנה בראל-בליי ועמי בליי, תל אביב 1997.
22. קפקא, *הגלגול*, (ראו לעיל הערה 15) שם, עמ' 40.
23. שלמה גיורא שוהם, *הליכי טנטלוס, פרקים בתורת האישיות*, גומא, תל אביב, 1977, עמ' 211-217.
24. שם, עמ' 212-213.
25. בראל, "ציור אוריינטלי וציור אירופי", בקטלוג זה עמ' 63.
26. שם.
27. מחשוף, ערטול, התפנות, זכות. ראו: אדם טננבאום, מתרגם ועורך הספר: מרטין היידגר, *הישות בדרך*, מפעלים אוניברסיטאיים, תל אביב, 1999. עמ' 88-89, 285. על הזיקה של בראל להגותו של היידגר, ראו מאמרו של אדם טננבאום, בקטלוג זה עמ' 95.
28. טננבאום במבוא *לישות בדרך*, שם, עמ' 22.
29. למשל, במאמרו של בראל לעיל, ראו הערה 5.
30. קפקא, *המשפט*, שם, עמ' 212.
31. בראל, *הארץ*, 21 במאי 1965; וכן *הארץ*, 28 במאי 1965.
32. המציגים בביתן הספרדי היו רפאל קנוגר, מנואל מילארס, אנטוניו סאורה, אנטוניו סוארס, אנטוניו טאפיס, ויסנטה וולה.
33. יונה פישר, "הביינאלה הראשונה של פריז", *למרחב*, 1959.
34. בראל, "מי ומי בביינאלה של הצעירים", *ידיעות אחרונות*, 1959.
35. קאמי, *המיתוס של סזיפוס*, שם, עמ' 6, 61-70.
36. חורבות ערים ושרידי מבנים באווירה אפוקליפטית וכותרות דוגמת "רקוויאם", "עיי עיר גדולה לאלוהים", "אקוודוקט", איפיינו את התבליטים המוקדמים שבראל הציג בתערוכת היחיד בגלריה צ'מרנסקי ב-1960. מאוחר יותר הוחלפו האזכורים הספרותיים בצורות הסמליות המופשטות של השלד והמבנה.
37. בראל, *הארץ*, 25 בפברואר 1966.
38. בראל בשיחה עם רבקה כ': "קירות אדומים", *דבר הפועלת*, מרץ 1967.
39. בראל, "תערוכת אמנות התנועה", *הארץ*, 21 במאי 1965.
40. איורי ג'ון טניאל בספרים של לואיס קרול: *הרפתקאות אליס בארץ הפלאות*, תרגמה: רנה ליטוין, הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1997, עמ' 92, 128; *מבעד למראה ומה אליס מצאה שם*, תרגמה: רנה ליטוין, הספריה החדשה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, ספרי סימן קריאה, 1999, עמ' 42.
41. לעיל במאמר זה.
42. השיר מופיע בתקליט מ-1967, Surrealistic Pillow, וגם בתקליט אוסף, The Worst of Jefferson Airplane.
43. ז'אק לאקאן מצוטט על ידי האל פוסטר בהקשר לחזרתיות בעבודות של אנדי וורהול בספר: Hal Foster, *The Return of the Real*, An October Book, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, p. 132.
44. *הרפתקאות אליס בארץ הפלאות*, שם, עמ' 92.
45. שם, עמ' 93.
46. *מבעד למראה ומה אליס מצאה שם*, שם, עמ' 46, הערה א' התייחסת לספר: Peter Lauchlan Heath, *The Philosopher's Alice*, St. Martin's Press, New York, 1974.
47. בראל, *ציור ופיסול*, מס' 5, סתיו 1973, עמ' 50-51.