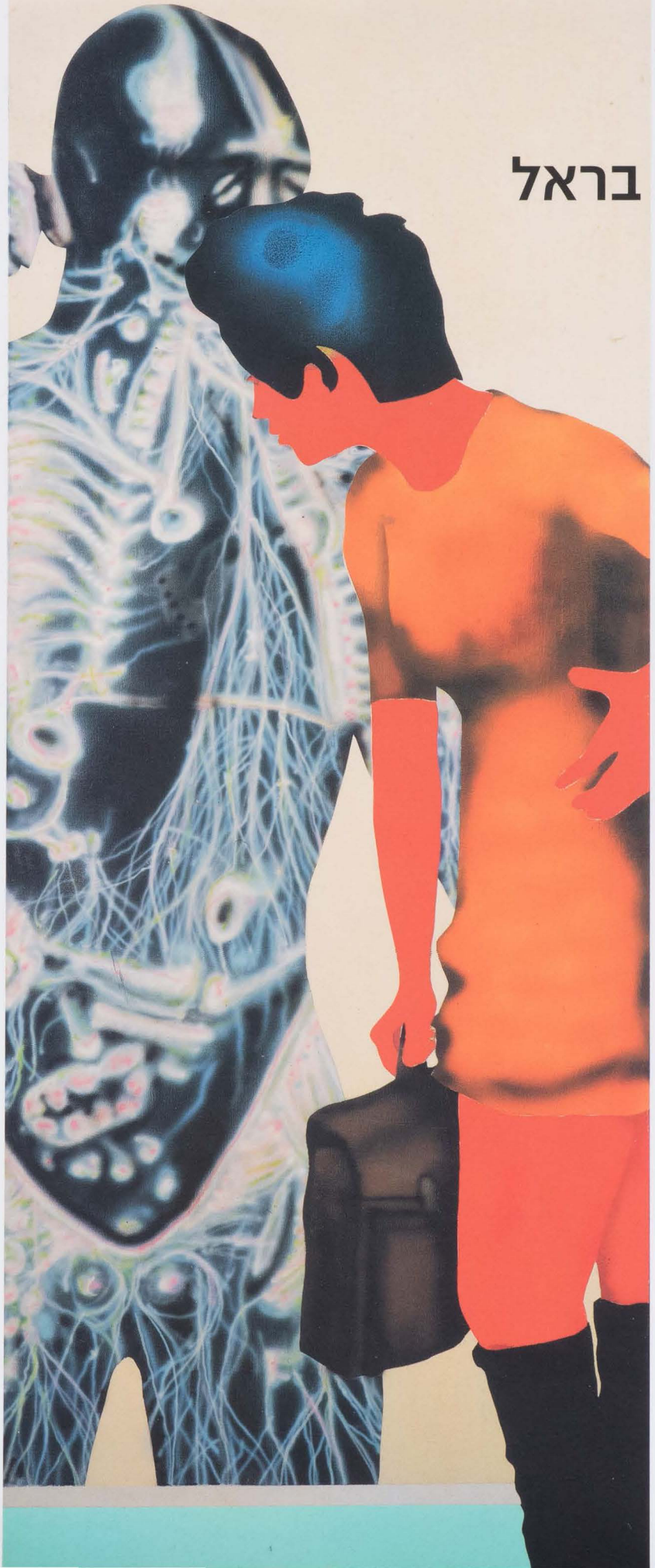
# יואב בראל



מוזיאון תל אביב לאמנות
TEL AVIV MUSEUM OF ART

מנכ"ל ואוצר ראשי: פרופ' מרדכי עומר

# יואב בראל

גלריות צ'ארלס ואוולין קרמר וגלריה ג'נט אסיא
תשרי – טבת, תשס"ה
אוקטובר – 2004 ינואר 2005

**תערוכה**
אוצרת: אירית הדר
עיצוב: דוד גל
*שימור*: מאיה דרסנר, נעה כהנר-מקמנוס, עירית לב-בייט, דורון לוריא, שרון תג'ר
התקנה למסגור: אורי רדובן
מסגור ותלייה: טיבי הירש
תאורה: נאור אגיאן, ליאור גבאי, אייל וינבלום

**קטלוג**
עורכת: אירית הדר
עיצוב והפקה: מגן חלוץ
עריכת טקסט : אסתר דותן
נוסח אנגלי: ריצ'רד פלאנץ
תצלומים: אברהם חי

התערוכה והקטלוג נסתייעו בנדיבותם של דוריס ומורי ארקין; נגה קפ; קרן יהושע רבינוביץ' לאמנויות, תל אביב; יהודית בראל; מירנה (בראל) ועמי בליי; אסתר בראל

על העטיפה: *שיעור באנטומיה* //, 1969 (קט' 77)

© 2004 מוזיאון תל אביב לאמנות, קט' 12/2004

מסת"ב 965-7161-16-9

# תוכן העניינים


**פתח דבר** / מרדכי עומר 5

**יואב בראל: אמן רנסנסי ואיש רוח אוונגרדי** / גבריאל מוקד 7

**מלאותו של האפשרי** / אירית הדר 13

**ציור אוריינטלי וציור אירופי** / יואב בראל [1962] 63

**בעיית המיקום בפיסול המודרני** / יואב בראל [1966] 73

**המרחב הפנוי: מעשה האמנות כאירוע של אמת** / אדם טננבאום 95

**יואב בראל והמוזיקה** / שיחה בין רפי לביא ליונה פישר 109

**ציונים ביוגרפיים** 141

**רשימת עבודות** 145

מרדכי עומר

# פתח דבר

מספר תערוכות הוקדשו ליואב בראל מאז נפטר ב-11 בפברואר 1977 בגיל 44 אבל נראה שזאת הפעם הראשונה שהוא זוכה להתייחסות מחקרית ומוזיאלית נרחבת. אנו שמחים להציג תערוכה מקיפה של עבודותיו, וכמו כן, להוציא לאור מבחר מתוך מאמריו הביקורתיים והתיאורטיים – מאמרים של מבקר אמנות, מורה והיסטוריון של אמנות.

הצורך בתערוכה רטרוספקטיבית ובהוצאה לאור של כתבי יואב בראל הועלה על ידי אדם ברוך בצורה הברורה ביותר וה"ישראלית " ביותר ברשימתו "התערוכה הבאה: יואב בראל", שפורסמה ב*ידיעות אחרונות* ב-13.2.1991. ארשה לעצמי להביא להלן חלק ניכר מדבריו:

"השאלה היא האם היה לנו אתמול, יש עדויות שהיה לנו. יואב בראל ז"ל היה חלק מן האתמול הזה. בראל – אמן , מבקר , תיאורטיקן , מורה – סימל, במובנים אחדים את שנות ה-60 ואת תחילת שנות ה-70 התל אביביות, ואולי אף הישראליות. המדובר באמנות, בשנים אמנותיות ובקהילת האמנות שלנו. בראל נפטר בלא עת, בשנות ה-40 המוקדמות לחייו. הוא חי בזכרונם של קוראי רשימות הביקורת שלו (הארץ), בזכרונם של מי שעקב אחר פעילות קבוצת +10, בזכרונם של תלמידיו בטכניון ושל ידידים.

"אין זו רשימת הספד מאוחרת, זו הצעה מנומקת. מוזיאון תל אביב חייב לערוך תערוכת זיכרון מקפת ליואב בראל. המוזיאון חייב זאת לעצמו, לנו , לדוקומנטציה של האמנות, לזיכרון הקולקטיבי שלנו. בראל היה אחד מחבורת אנשים, מצומצמת עד כדי צער, שהעניקו למושג רגישות מודרניסטית משמעות והפעלה בתל אביב של שנות ה-60. רשימות הביקורת שלו שאפו לניסוח מדויק ומדייק, מנופה מעומסים מליציים ורגשניים. רשימותיו הם תיעוד של אותה רגישות מודרניסטית שהזינה פעילות של אמנים, של אוצרים, של אנשי גלריות ושל מבקרי אמנות באותה תקופה ולאחר מכן. חלק מן הביקורת הצעירה חב לנוסח של בראל את החוב של אלה הבאים בעקבות מי שפרץ דרך, או ניסה לעשרת זאת.

"מוזיאון תל אביב צריך לעשות מה שעשה הוויטני מוזיאום הניו יורקי, כי המקרה של פרנק או'הרה מזכיר את זה של יואב בראל. או'הרה היה משורר, מבקר ואיש מוזיאון ניו יורקי מעורב, מפרה, רב-תחומי. הוויטני מוזיאום הציג לפני שנים אחדות את התערוכה 'או'הרה וחבריו'. התערוכה נפרשה על פני תחומי תרבות אחדים: אמנות, שירה, כתיבה, ופעולות גומלין ביניהן. התערוכה הציגה אדם פרטי ותקופה, זה באמצעות זו , ולהיפך.

"יואב בראל אינו פרנק או'הרה, רק משום שתל אביב אינה ניר יורק, ולא משום שאין להשוות אותם ערכית. כן, תל אביב, גם בהשוואה לניו יורק, היא מקום אכזרי למדי. היא אכזר המתאכזר גם לעצמו. תל אביב [...] משולה למחק המוחק את עצמו.

"תערוכת או'הרה הייתה אירוע גם משום שעל פי שיטת התרבות המקומית, הבריות ידעו שיש לחכות לה. תערוכת בראל תהיה אירוע, אם יערכו אותה לא כהספד מכובד או ירחמיאלי, לא משנה כרגע, אלא כתערוכת כוח, שאינה נבלמת או מסתיימת עם מותו של יואב בראל.

"[...] אני מדמיין תערוכה שהיא תצלום רנטגן של אנשים, של אמנות, של יצרים, של קהילה המבקשת לגעת בחיים עצמם, להגיע לציבור, להשתמש באמצעי התקשורת; ועם זאת, תערוכה שלא תסתיר את האישיות הפרטית של בראל, את תערובת הזהירות והחשיפה, האמירה האישית והשותפות הקבוצתית. את העובדה, או אולי את ההנחה, שבראל, שלא היה צייר 'גדול ' או 'מוביל', היה אישיות אמנותית, אשר חשיבותה נמדדת בכוח ההקרנה או השידור שלה, ולאו דווקא בכמות האובייקטים שייצרה.

כל העסק הזה ששמו אמנות בנוי על אנשים. בראל היה אחד המרכזיים שבהם במשך שנים אחדות, בצומת תמורות של טעם ומושגים. יש להוציא אותו לאור".

בראש ובראשונה, ברצוני להודות למירנה בראל-בליי, אחותו של יואב בראל, על המעורבות, המאמץ והאדיבות בהתייחסותה לפרויקט חשוב זה מראשיתו ועד הגשמתו. תודה מיוחדת לאירית הדר – אוצרת התערוכה ועורכת הקטלוג, על מחקרה המעניין ועל יכולתה המרשימה להציג את יצירת בראל לבאי המוזיאון.

המחקר נעזר רבות במשפחת האמן ובידידיו: תודתנו למירנה ועמי בליי, לאסתר בראל, למיכל בראל ולרנה פז. כמו כן, תודות לפרופ ' גבריאל מוקד ולד"ר אדם טננבאום על מאמריהם המרהיבים והמעמיקים, ותודות לרפי לביא וליונה פישר על שיחתם המעניינת המובאת בקטלוג.

התערוכה והקטלוג נסתייעו בנדיבותם של דוריס ומורי ארקין, יהודית בראל, נגה קפ, קרן יהושע רבינוביץ' לאמנויות, תל אביב, ועל כך תודתנו. אסופת מאמריו של בראל יוצאת לאור בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות, ותודתנו להנהלה, לוועדה לאמנות חזותית, ולתמר גיא – מרכזת המועצה .

תודות לדוד גל – מעצב התערוכה, ולמגן חלוץ – מעצב הקטלוג, על עיצובם הקשוב ליצירת יואב בראל. תודות לאסתר דותן – עורכת הטקסט בעברית, ולריצ'רד פלאנץ – האחראי על הנוסח האנגלי. תצלומי העבודות ותצלומים של חומר נלווה נעשו על ידי אברהם חי, ותודתנו לו.

גבריאל מוקד

# יואב בראל: אמן רנסנסי ואיש רוח אוונגרדי

יואב בראל נחשב לאורך רוב חייו הבוגרים לא רק כצייר, אלא גם כאמן, ואף כאומן, רנסנסי. הוא גם נחשב בצדק לא רק כצייר וכאמן רב-צדדי, אלא גם כמבקר וכאיש רוח, המבטא בביקורות אמנות וביצירות האמנות שלו, וכן בדברי פולמוס אינטלקטואליים שונים, הגות בלתי-פוסקת בסוגיות המרכזיות באמנות ובמחשבה של המאה ה-20. הוא ייצג באישיותו מכל הבחינות הללו מיזוג כמעט מושלם של אמן המנווט דרכו בין זרמים ואסכולות של המודרניזם המרכזי והמאוחר, של אומן בעל יישומים טכניים שונים, הרלוונטיים מדי פעם לבחירותיו האסתטיות, ושל אינטלקטואל. אבל מיזוג זה היה גם לא פעם בעוכריו, כי ציירים ראו בו לעיתים תכופות אמן שעוסק יותר מדי בסוגיות של אינטלקט, ואינטלקטואלים הוקירו לעיתים תכופות בעיקר את תנופת העיצוב הפיזי שגילם בחומרים רבים ובמגוון צורות, וכן את קירבתן לספרות ולפילוסופיה (בעיקר האקזיסטנציאליסטית). אולם כיום, דווקא מפרספקטיבה של עשורי שנים שחלפו, מתגלה יצירתו האמנותית כנתונה בהרמוניה דינמית עם מאמרי הביקורת ודברי הפולמוס שלו, וכן עם מחשבותיו על האמנות בכלל ועל היצירה המודרנית בפרט, ועל מעמד האמן והאדם במאה ה-20.

מהבחינה הרוחנית והאסתטית יואב בראל השתייך, בלי ספק, לקבוצת היוצרים שביטאו, ייצבו ועיצבו את המודרניזם הישראלי העילי ואת האוונגרד המערבי בחוויה האמנותית והאינטלקטואלית הישראלית של שנות ה-50 וה-60. באותן השנים אקזיסטנציאליזם ומודרניזם ירדו כרוכים יחדיו זה בזה, בתור מרד ומחווה של סופרים ואמנים צעירים, גם לחללה של ישראל הבן-גוריונית הקטנה שבשולי הים התיכון המזרחי, הצעירה והענייה והשלווה לפי שעה באופן יחסי, המתקיימת כממלכה מצומצמת ממדים ועכשווית, שנולדה על ברכי קאטאקליזם השואה, מלחמת עולם ותחילת העידן האטומי, מאבק המחתרות ומלחמת העצמאות, והייתה דומה, תוך קליטת העלייה ההמונית, לניצול צעיר המנסה להתחזק, לגדול ולהשתזף בשמש של נורמליות באוהאוסית, חלוצית ומודרנית. על הרקע הזה, משתתפי הקבוצות האוונגרדיות של ראשוני דור המדינה (מיהודה עמיחי ונתן זך , דוד אבידן ושאר אנשי *לקראת* ו*עכשיו* הראשונים, ועד בראל, רפי לביא, יונה וולך ומאיר ויזלטיר ויאיר הורביץ) בשנות ה-50 וה-60, ראו בתור תפקידם הראשוני את ביטוי החוויות של המודרניזם ותכונותיו והתייחסות לזרמים האמנותיים וההגותיים החדשים שאחרי מלחמת העולם במדיום הלוקאלי, במתן המקומי, אך מבלי להיות משרתי הממלכתיות הבן-גוריונית של "אור לגויים", ומבלי להיות יוצרים יהודיים או עבריים מובהקים, פר אקסלאנס. כך, למשל, עם כל ההחשבה של קו אמנותי הנטווה משאגאל עד ארדון מהצד היהודי המובהק, ועם כל ההחשבה של שירת יונתן רטוש והפסל *נמרוד* של יצחק דנציגר מהצד העברי או הארצישראלי המובהק, הרי קפקא, אליוט ואודן, סארטר וקאמי, ואחר כך ההיקסמות הכוללת של שנות ה-60, ה"סיקסטיז", מתערובת של השפעות – ה"חיפושיות", ליאונרד כהן ובוב דילן, מורי ההוראה וה"גוראים" של הזן-בודהיזם והמאהרישי, הסרטים של קורוסאווה וברגמן ושל האיטלקים הגדולים ושל הגל החדש הצרפתי, יחד עם ההגות החדישה והקונצפטואליזם שעל הסף, יצרו יחד איזו מערבולת אינטלקטואלית וחווייתית כמעט אקסטטית (ודווקא אצלנו בפרובינציה דינמית וקטנה זו), "טריפ" רגשי ושכלי שקשה כיום לשחזר אותו אפילו בקירוב – בימי הגלובליזציה, המסחור, המדיה האלקטרוניים והפוסט-מודרניזם המותגי. אווירה זו של התלהבות ושל חיפוש אינטלקטואלי בלטה גם כחידוש לעומת מודרניזם קודם, ישן וממוסד יותר, הקשור על פי רוב עם תנועת העבודה המסורתית על אגפיה, של שלונסקי ואלתרמן בשירה ושל "אופקים חדשים " באמנות החזותית. מבחינה חווייתית ומושגית זו יואב בראל, לא פחות מרפי לביא (שהרביץ את עיקרי תורתו בעצם יצירתו ובעל פה,

ולא היה איש ספר וחוקר), היה סמן של קו מחשבה ושל קבוצת יוצרים, שכרתו, למעשה, ברית עם הקו הטקסטואלי והסמנטי של זך ואבידן ויונה וולך. מבחינה זו בראל היה כביכול חלק מצוות עילי מובחר במעבדה קיומית של יוצרים אוונגרדיים משנות ה-50 וה-60. בהיותו האינטלקטואלי שבציירים, שאף בראל, בדומה לאבירן ולזך וליונה וולך בשירה, לא רק לבטא את רוח התקופה (או את מה שנראה לו כרוח התקופה), אלא גם לגבש באורח חזותי, אך גם באורח תימאטי, סוג של אגדה מודרנית חדשה, שבה יילקחו בחשבון יסודות אינטלקטואליים וארוטיים של היחיד, וגם המצב האנושי הכללי, ה-condition humaine, בנוסח קפקא והסיפורת והשירה המודרנית בכללן וההגות האקזיסטנציאליסטית, והאמנות החזותית המודרנית, מקליי, בראק ופיקאסו ומאגריט גם יחד עד קונצפטואליזם מסוגים שונים – בתור נקודת מוצא דינמית.

האנרגיה היצירתית של יואב בראל וצמאון הדעת האינטלקטואלי שלו עלו בקנה אחד במסגרת פלורליזם דינמי של ניסוי מחשבתי וחזותי ועשייה וחשיבה אמנותית, כאשר מכמה צדדים ארבה לדינמיות זו ולאנרגיה היצירתית שלו סכנה של אקלקטיקה שמתפזרת בכיוונים שונים. כוונתי לכך כי עניינו האמיתי והמעמיק בתחומים אינטלקטואליים, ספרותיים ואמנותיים רבים ושליטתו בתחומים ובחומרים רבים וזיקתו המעשית ליצירה במסגרת זרמים רבים באמנות, ביטאו עולם של רבגוניות רנסנסית. המעיין ביבולו האמנותי של בראל פונה, בעת סקירת ה"מלאי" הרוחני והאסתטי של היוצר, מהאיורים המלווים את סיפורי קפקא ומהתמונות הסוריאליות האגדיות, המסתמכות על מוטיבים קפקאיים (*שוער בפתח החוק*) עד הפופ-ארט (ושוב, לא פעם מדובר דווקא באגדות בנוסח "פופ" – הפעם "עליזה בארץ הפלאות") – ומציור על בד עד מיצבים תלת-ממדיים. אכן, חיפושיו של בראל בתחום האמנות החזותית היו מגוונים ממש כמו חיפושיו האינטלקטואליים מהאקזיסטנציאליזם עד הזן-בודהיזם. אגב, אין לי ספק כי אילו חי יואב בראל שנים רבות יותר, הרי ממדים שונים של פריצותיו הרנסנסיות, שכל אחת מהן היא רבת כישרון ומרובת כשרים כל כך, היו מתאחדים לכלל שלמות חזויה של יצירה אינטגרטיבית. כעת, כאשר חייו של היוצר והמבקר החשוב הזה נסתיימו מוקדם כל כך, כל מימד של יצירתו (סוריאלי, קונצפטואליסטי, אגדי בנוסח הפופ-ארט, מיצבים תלת ממדיים וכו') נמדד קודם כול כפרץ של אנרגיה יצירתית ושל הוכחת כישרון בפני עצמו, שמתייחס באופן חד-צדדי לדמותו המיוחדת של האמן עצמו, אך אינו מתחבר בהכרח עם ממדי היצירה האחרים שלו. הרי זה כאילו קיים קשר "מאונך" בין היוצר – מצד הדינמיקה של האופי – לממדים השונים של יצירתו, ולאו דווקא קשר "מאוזן" בין כל מימד לחוד למשנהו בקרב כל הממדים. מן הראוי גם לציין כי לביטוי הרנסנסי המגוון הזה שלו - של עשייה ועניין בתחומים, בחומרים ובסוגים שונים של יצירה – נודע אצלו גם יסוד ביוגרפי של עשייה טכנית ופיתוח גופני על רקע טכנולוגי וספורטיבי. (בין עיסוקיו המרכזיים של בראל הצעיר היו תחזוקת מטוסים בחיל האוויר וספורט ימי לסוגיו כגון צלילה).

מכל מקום, נראה לי כי פעילותו המובהקת והמוגדרת של יואב בראל בתחום ביקורת האמנות החזותית ושיח עליה (למשל, במסגרת חבורת +10 וקשרים עם ציירים ואמנים חזותיים בני דורו כגון רפי לביא ורן שחורי – ופעולתו החשובה ומאירת הדרך והדרכים כמבקר ציור ופיסול של עיתון *הארץ*) הייתה רק רובד, שכבה, אזור פעילות בין רובדי הציור עצמו ואמנויות ומיומנויות טכניות שונות, מצד אחד, והרפתקה ועניין אינטלקטואליים כלליים, מצד שני.

כך פעל בראל במסגרת איזה מכלול קסום ומפעים, בין הסטודיו שלו ברחוב הירקון, ואחר כך ברחוב גוש חלב, בתל אביב הבאוהאוסית הקטנה ועתירת הכשרונות, ועבודה עם חומרים – לבין פיתוח עיוני של אסכולות וזרמים אמנותיים בארץ שאחרי "אופקים חדשים " ובין ההרפתקה האינטלקטואלית הסוחפת והמקיפה, בקצהו המערבי, או ה"מתמערב" של המודרניזם הישראלי. ברור כי ההתקסמות שבמכלול הזה לא הייתה נחלתו של בראל לבדו, אלא הייתה חלק של רוח התקופה משלהי שנות ה-50 ומשנות ה-60. כך, למשל, מדובר כאן כמעט בכל החבורה של סופרים ואמנים מראשוני "דור המדינה" בתל אביב, שכללה את אבידן ואת בראל ואותי ואת המחזאי יוסף מונדי ואת יונה וולך ויאיר הורביץ ומאיר ויזלטיר, וגם את נפתלי יבין השחקן והמחזאי וקריין

השירה, שהיה שותף לשיח של יואב, ואת מבקר הקולנוע דוד גרינברג ואת במאי הקולנוע ומנהיג הכת של "העין השלישית", זא'ק מורי קתמור, ורבים אחרים, כאשר מטה הדיונים העיקרי מתנועע בין "כסית", "קליפורניה", "ביתן", "קראו" ו"ברצלונה" (בתי קפה וברים שכבר אינם קיימים כיום) לבין דירות הסטודיו הקטנות שלנו – של אבידן, של בראל, שלי, של יונה ברחוב בן יהודה, כשמול החבורה הזאת, הנתונה בשיח בלתי פוסק, מתקיימת, כמובן, גם החבורה המפורסמת האחרת של ה"בדרנים" כפי שקראנו להם, המתוקשרת יותר עם המדיה הקטנים של אז, זו קבוצת אורי זוהר ודן בן אמוץ. אם כן, החבורה האינטלקטואלית שלנו, שבראל היה בה אחד מעמודי התווך, הייתה נתונה לא רק להשפעות קפקא, אלא גם להתפעמות מסיפורת זרם התודעה ומתיאטרון האבסורד, מההגות, מהרומאנים, מהסיפורים ומהמחזות של סארטר וקאמי, וכאמור הייתה אפופה במעגל הקסם של הקולנוע והאמנות החזותית המודרנית. אולם מעבר להשפעות הגותיות, ספרותיות ואמנותיות של המודרניזם, התחברה אז לא פעם הזיקה לאקזיסטנציאליזם עם נטיות לחיפוש רוחני בתחומי המיסטיקה המזרחית אחר תוספת "הארה", על-מנת להגיע להארה ממשית איך לחיות בלי פחד ואימה קיומית, במידת האפשר חיי שלמרת ואושר, ובלב היצירה בפרט, או גם תוך ראיית היצירה כמהותית לחיי שלמות ואושר. כביכול החיפוש אחר שלמות רוחנית שבלב היצירה, אשר לא פעם איפיין את המודרניזם בעולם מון גוך עד רילקה, מקנדינסקי עד ייטס ואליוט, פקד גם את חבורת היוצרים הצעירה בתל אביב בשנות ה-60, שיואב בראל נמנה עימה. כאשר, למשל, מאהרישי משי יוגי והזן-בודהיזם בתיווכם של ד "ט סוזוקי ואלן ווטס ותימותי לירי, לעיתים תוך הסתמכות על רעיון של הרחבת ההארה באמצעות ל.ס.ד. וסמים אחרים, היו חלק מההתעוררות, מנהייה רוחנית שלא הייתה מוגבלת רק לטקסטים, לבדים ולמיצבים. לא פעם תר האמן הצעיר אחר מורה הוראה, ה"גורו", או היה על סף הפיכת עצמו למורה הוראה (רוחנית ולא רק אמנותית), כלומר לא רק בתחום חיפוש דרך ותדרוך אסתטי וסמנטי "רגיל", אלא גם בקשר לאורח חיים ולמעמד הסובייקט בכללו. מובן, אומנם, כי נטייה זו, שהייתה בוודאי נחלתו החווייתית של בראל במשך שנים לא מעטות, ודווקא בעת התפרצויות ושיאים של כשרונו, בשנות ה-60, לא הייתה משותפת לכל סופרי דור המדינה ואמניו. די לציין שאם בתחום הספרות, אבידן ויונה וולך, למשל, נטו מאוד לחיפוש הארה מיוחדת או טענו להיותם הם עצמם מרכזי הארה כזאת, ויאיר הורביץ היה מוכן לעיתים תכופות לשמש כתלמיד השומע פרקי תורה קיומית שהרביצו בו יונה וולך מזה ויואב בראל מזה, הרי נטיות כאלו היו זרות ומוזרות בעיני משוררים מובילים אחרים, שלא היו שותפים לקירבה ולזיקה לדיון הרוחני המועצם, אשר היו שטופים בו כל המקורבים ל"ציר אבידן-בראל". מה רחוקים היו יהודה עמיחי ונתן זך מהדיון המיסטי, החווייתי, המסתמך לעיתים על "דמיון מדעי" מועצם, שאיפיין את החוג התל אביבי משנות ה-50 המאוחרות ושנות ה-60, שהזכרתי קודם, אשר בראל היה אחד מראשי דובריו! ליהודה עמיחי היו זרים ומוזרים כל הרעיונות של מיסטיקה והארה, ובכלל כל הגרת חדה ומשוננת, הגובלת בפרדוקסים ובחשיבה אזוטרית, בגלל רוחב ההומניזם האקזיסטנציאליסטי שלו וזיקתו לציר אמונה מונותיאיסטי של היהדות מזה – ואתיאיזם שבלית ברירה מתוך התמוטטות האמונה המסורתית מזה. (אגב, מענייו עד כמה רוב נסיונות החיפוש הרוחני באותה התקופה לא היו כרוכים בהתקרבות אל היהדות דווקא). לעומת עמיחי, נתן זך, אשר בחלק משיריו דווקא נוטה לאגדה קיומית מודרנית חדשה, המבטאת חוויה עם תובנות סובייקטיביות אזוטריות בנוסח הקרוב לאבידן ולבראל (בפואמות ובשירים כגון "סוס העץ מיכאל", "דאנטס, לא", "למען פידיה"), נמנע בכל זאת, בעיקר מתוך מחאה אתיאיסטית ואירוניה קיומית חזקה, מכל הישענות על מיסטיקה או על חוויה "גאולתית" השואפת לשלמות, שמדברת על התמזגות משוערת עם "זרימת היקום" וכוללת איכשהו גם את מרכז היצירה הסובייקטיבי. זך דחה ואריאנטים נפשיים כאלה מתוך סוג של ספקנות ואירוניה קיומית. אגב, אני סובר שמצד הספקנות לגבי אפשרויות של "גאולה" אישית הייתי קרוב, מבחינה נפשית ובטקסטים של הפרוזה הנסיונית שלי, *מוארי‌אציות*, דווקא לעמדתו של זך, למרות קירבה כללית ואישית ל"ציר" של אבידן ובראל, ואחר כך של יונה וולך, כי היה קשה לי להאמין שנגיע עוד בחיינו, באמצעות ל.ס.ד., מחקר ביולוגי או

הארה כזאת או אחרת, לשינוי עצום של הרחבת תודעה ואפילו אל אלמוות ביולוגי. בדומה לזך, לא האמנתי כי ביכולתנו להגיע לאיזו הארה שתעניק מעמד משופר בהרבה לאגו שלנו בתור מצע להתבוננות קיומית, בלי פחד מפני כיליון והיעלמות, בלב מציאות אבסורדית או "צעידה לקראת המוות" (אם לציין רק השפעות של סארטר, קאמי והיידגר). אגב, שוחחתי רבות על סוגיות אלו עם יואב, בדיסקורס בין ידידים שנמשך אז לאורך שנים ונסב על שאלות הגותיות וקיומיות, ולא רק על זרמים באמנות המודרנית, כאשר אנו מנסים תמיד להבין את ה "ראציונאלה", את הרוח וההנמקה הפנימית של זרמים באמנות ושל יוצרים בולטים בודדים.

בהקשר הזה בראל התייחס לזיקה בין הציורים והאיורים הקפקאיים, ולאחר מכן "אגדות הפופ-ארט" שלו, ובין טקסטים עבריים ניסויים ואוונגרדיים, בעיקר לטקסטים של אבידן, זך ויונה וולך, וכן לטקסטים הנסיוניים העיקריים שלי, *הזואריאציות*, שחש עצמו קרוב אליהן במיוחד. על כל פנים, בסטודיו של יואב קראנו באוזניו לא פעם את הטקסטים שלנו, בטרם הודפסו, לשם דיון ראשון – וכוונתי, בעיקר לאבידן, ליונה ולעצמי, אך גם ליאיר הורביץ, שהיה, כאמור, מעין חניך שיואב ואני ויונה היינו חונכיו וששכן רבות בסטודיו של יואב, וינק שם תורה מפיו יחד עם חברותיו של יואב. (יואב נאם באוזני כולם מהספה, שהיה ישוב עליה כ"גורו" במעין הסבה של המזרח הרחוק, ויאיר כינה אותו, תוך השתאות כמו אגדית, "צפרדע הזהב" ["The Golden Frog"], כינוי שדבק ביואב מאוד בחוג שבין אבידן למונדי וליאיר). יואב גם קיים שיח מתמיד לא רק על השירה המודרנית הגדולה מרילקה עד אליוט ואודן וסטיוונס וקאמינגס, אלא גם על הסיפורת המודרנית העיקרית, מקפקא ועגנון ותומאס מאן המאוחר, וג'ויס ופרוסט ופוקנר ועד סול בלו, גינתר גראס ומארקס, המאוחרים יותר. במסגרת הדיון הזה טען יואב בצדק כי גם אם יצירתו של קפקא מאופיינת בהיבטים מופשטים, "קוביסטיים", כלומר המקבילים לקוביזם בציור, יש ביצירתו גם היבטים סוריאליים ברורים, המקבילים לסוריאליזם (אך מופשט למדי), וכן היבטים אקספרסיוניסטיים, והוא מתכוון לתת ביטוי לשני ההיבטים האחרונים האלה בעבודותיו המוקדשות לקפקא. הוא התעניין במיוחד במוטיבים של הסיפור העילי של קפקא, *הגלגול* (סיפור שכתבתי עליו ספר בגיל צעיר מאוד – ספר שיואב מאוד הושפע ממנו) ובמוטיבים של הרומאן *המשפט* – ועדים לכך ציורו הגדול, *שוער בפתח החוק*, ואיוריו *להגלגול*. הכוונה במיוחד לזיקה לאותו סוג של פרוזה מודרנית, שהציב במרכז את המוטיב היורידי, את המאבק המשפטי והכמו-משפטי על הצדקת הקיום האנושי, כמו ביצירת קלייסט וחלק מיצירת גוגול, וביצירת קפקא וקאמי, ובמקצת של עגנון, ונראה כי סיפוריו הסמליים המוקדמים העזים של א. ב. יהושע וסיפוריו האקזיסטנציאליים, החצי מיסטיים, של יצחק אורפז, היו גם הם קרובים מאוד לחלק הסוריאלי והאגדי ביצירתו של בראל. כן אציין כי הוא הרצה שתי הרצאות מבריקות וארוכות מאוד על ערך השתיקה במיסטיקה בסמינר לפילוסופיה באוניברסיטת תל אביב.

לבסוף , אפנה בסיומה של סקירה קצרה זו, המוקדשת ברובה לזיקותיו של יואב בראל להגות ולספרות של דור המדינה בשנות ה-50 המאוחרות ובשנות ה-60, ליחסו של בראל למדע ולדמיון מדעי. נראה כי הצד ההגותי והחווייתי האקזיסטנציאליסטי באישיותו של בראל, וגם הצד הפיזי והטכנולוגי שבו, של אומן העושה במלאכה, שלא פעם פיקפק בהפרדות מלאכותיות בין אומנות לאמנות, שניהם קירבו אותו מאוד לעניין ער במדע ובדמיון מדעי – קו שקירב אותו שוב למשוררים כאבידן ויונה וולך, ולאחר מכן גם למשוררת ניאו-קלסיציסטית מרכזית – מאיה בז'רנו, וכל זה שוב בניגוד גמור לנופים הרוחניים של שירת עמיחי ושל שירת זך, למשל, וגם בניגוד לרובם של אחיו הציירים (לפחות בארץ). קו זה של עניין ער במדע, בטכנולוגיה ובדמיון מדעי בתור בעלי השלכה עצומה על החיים והאמנות גם יחד, קירב אותו במקצת גם לפוטוריסטים ולקונסטרוקטיביסטים הרוסיים ולחלק ממיצגי האבסטרקט הגיאומטרי, ול"פולימאטים" מסוג פיקאסו ומאן ריי. גם אין ספק כי קו זה היה מקבל ביטוי בולט עוד יותר ביצירתו אילו הגיע לימים אלה של שגשוג מדע וטכנולוגיה בתקופה של המהפכה האלקטרונית החדשה והגדולה, הנאנו-טכנולוגיה, הגנטיקה וההפלגות בחלל (אך בראל לא הגיע ל"תקופה האלקטרונית", ממש כשם שדוד אבידן, אשר אומנם

מת מאוחר יותר, לא זכה להגיע למלוא עידן המחשב, שהוא ניבא אותו והיה כה קרוב אליו). פעמים רבות חשבתי מה טוב היה אילו בימים אלה של גלובליזציה אלקטרונית וסוגים של פאסטיש ופארודיה פוסט-מודרניים, יכולתי שוב להתייעץ עם יואב, עם אבידן ועם יונה על סוגיות אלו (הרי אצל שלושתם היו קיימות כבר הטרמות חזקות של פוסט-מודרניזם, אך בכפוף לבכורה של המודרניזם העילי), במקום להתמודד עם שאלות אלו לבדי, כאחד ה"שרידים" הרוחניים של החוג התל אביבי החשוב הזה, אשר יואב בראל היה אחד האישים הבולטים בתוכו.

# 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 ובנערותו של בראל הייתה רבגונית דיה, ובו זמנית צפופה וזרה דיה, כדי שיחווה 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 ביטויה 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 זו לזו בפרק 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" שחווה 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 ההבעתי של האמנות, וכל אמצעי המסירה הזמינים לאמן , כשרים בעיניו. ואומנם, כבר בראשית דרכו שלל 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 בפרויקט *נהר ירושלים* של יהושע נוישטיין, ז'ורז'ט בלייה וג'רארד מארקס, 1970; *פרויקט ים המלח* ו*פרויקט 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, שיהוו 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 במושא הביקורת תוך חיפוש אחר ביטויו 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 זיקן התוכן בין שלוש עבודות של בראל מ-1971: *קיר* (עמ' 136), *חלל של דלת* (עמ' 137) ו*מרכז העולם*; יתר על כן, אפשר לראותן כקבוצה של דימויי צופן. השלוש מפורטות במידה זו או אחרת בספר הרעיונות, ואפשר שהעובדה שבוצעו, בניגוד לרעיונות רבים

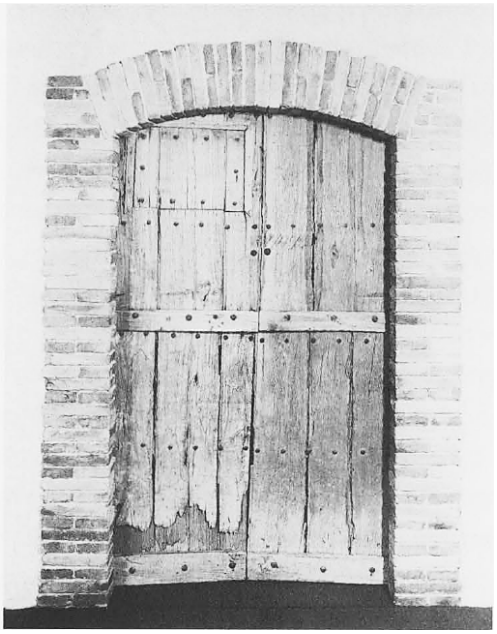
שעלו בפרק הזמן שבין ה-13 במרץ 1969 ועד ינואר 1973, מעידה על חשיבותן בעיני בראל; אבל פרט לסמיכות הזמן, אין עדות לכך שהוא עצמו קשר ביניהן בצורה כלשהי.

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 שנושאם קיר – גירסאות רבות המפרטות חומרים וטקסטורות וגם הערות הנוגעות לאווירה. באחד הדפים נכתב "לבדוק אפשרות של ריח ים".

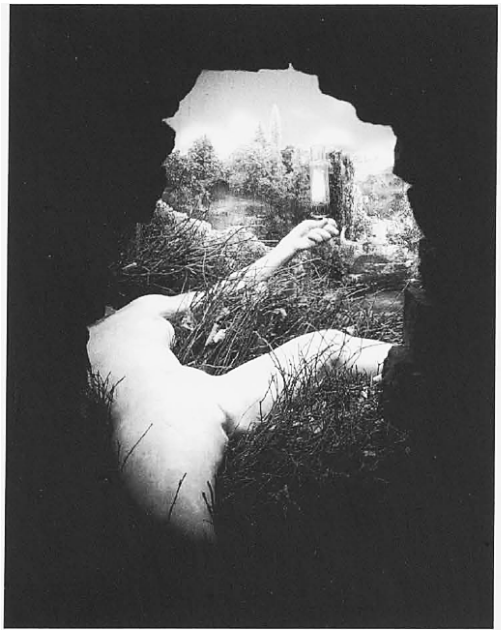
התבליט *קיר* (עמ' 136) הוא פרט משלם שלא בוצע, והוא מייצג קיר לבנים שהזמן כרסמו והשחירו. הקיר החבוט, הזר בכל הקשר של תצוגה, הזכיר לי קירות הגנה שנבנו בכניסות של בתים רבים בתל אביב בעת מלחמת העולם השנייה ומלחמת השחרור ונותרו במקומם שנים רבות אחריהן, אם בשל החרדה מפני הבאות ואם משום שלא טרחו להורסם. דומה 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 1ב). מול קיר חווים חסימה שרירותית ורצון לחשוף את המוסתר, כלומר לקעקע את הקיר.



1א.
מרסל דושאן, דלת העץ מתוך *נתונים* 1964-1966, טכניקה מעורבת ואסמבלאז',
124.5×117.8×242.5 ס"מ,
אוסף מוזיאון פילדלפיה לאמנות,
מתנת קרן קסנדרה

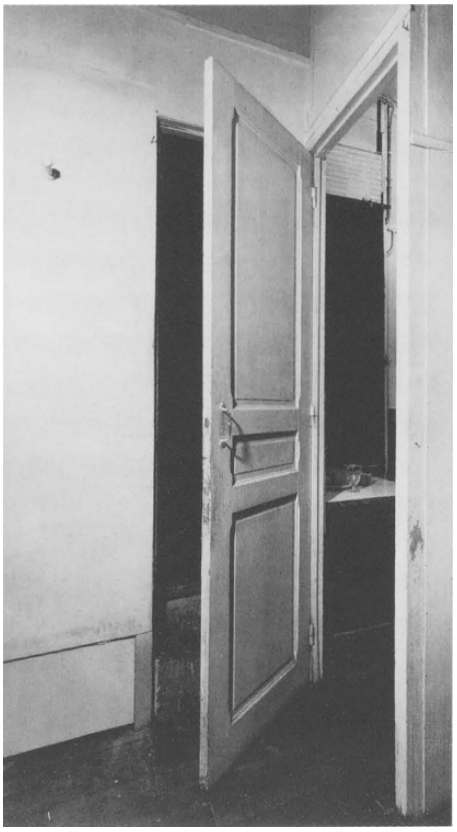


1ב.
מרסל דושאן, מראה לתוך *נתונים* 1964-1966

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 ממציאות 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 (1970–1969); 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 *שקיל*, 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 שמשתקף בו קליידוסקופ. כמו פרפרים איטיים. זז 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: דח' לארי 11*, 1927, דלת עץ, 220×62.7 ס"מ, בוצעה בידי נגר לפי הוראותיו של דושאן, אוסף פאביו סרג'נטיני, רומא

ב*ספר 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 ב*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 (ו'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]

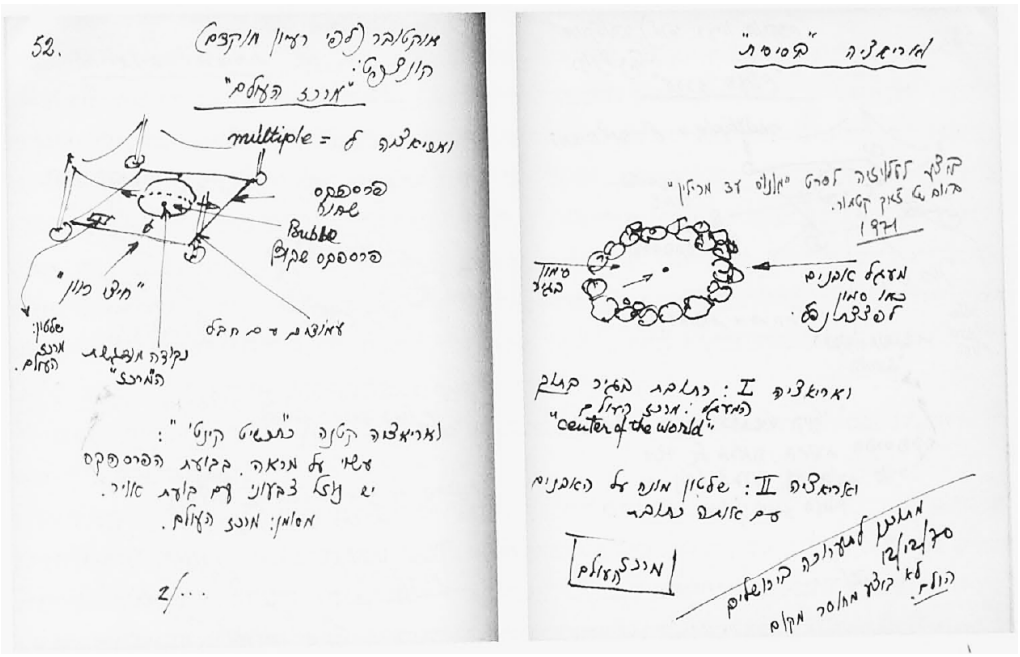
בניגוד לדלת הפונקציונלית המבדילה בין חללים שונים, הדלת של בראל מציעה מספר אפשרויות למעבר, אבל כשעוברים באחת הדלתות או בכולן, נשארים באותו חלל עצמו. מבחינה זו ניתן לדמות את המצבים שמזמן הפסל למצבי התודעה ביחס לקיום, שהרי גם התחושה הקיומית של היות לכוד וגם ההגנות שהפרט מפתח מפני אוזלת היד, מקורן בתודעתו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

בניגוד לנתונים של דושאן, הפעלת הצופה אצל בראל אינה באמצעות פיתוי ההצצה, אלא פותחת בפניו אפשרות לפעולה, המסמנת מצב תודעתי. הדלת של בראל משוללת אותה נימה של תחכום משועשע או ציני, האופיינית לאובייקטים של דושאן.

תפיסתו הקיומית של בראל מתנסחת כאמירה ברורה בגירסאות השונות של העבודה *מרכז העולם*. כמצוין ב*ספר הרעיונות*, העבודה תוכננה לתערוכה בבית האמנים בירושלים (דצמבר 1970), אך לא בוצעה בשל חוסר מקום הולם. היא בוצעה ותועדה בסרט *מוונוס עד מרילין*, שביים ז'אק קטמור ב-1971 לטלוויזיה הישראלית, ובראל היה התסריטאי והיועץ האמנותי.

בגירסה הבסיסית של העבודה, כפי שהיא מופיעה ב*ספר הרעיונות*, מצויר מעגל אבנים, כמסמן את העולם,[11] ובראל הוסיף את המלים: "כמו סימון לפצצת נפל"; במרכז הגיאומטרי מסומנת בגיר נקודה (המהות האינסופית) (איור 3). בסרט בראל לובש חליפה כהה (איש העולם) ומסדר מעגל אבנים על הקרקע בגן כלשהו. הוא מתווה בגיר חיצים המכוונים למרכז המעגל, ואת הנקודה ממיר בכיתוב הרשום בגיר: "מרכז העולם". בסיימו הוא מצביע על המעגל ומסביר: "זהו מרכז העולם". "ושם?", מקשה מישהו ומצביע על נקודה כלשהי על הקרקע; "שם גם אותו הדבר", עונה בראל. מרכזו של העולם, לפי בראל, איננו מקום או ערך מוסכם במערך תרבותי כלשהו (למשל כמו בתרבות הקלסית או בנצרות). מיקומו נקבע על ידי תודעת היחיד ולכן הוא יכול להיות בכל מקום. בספר הרעיונות יש שתי גירסאות המקצינות תפיסה זו: גיוסה למיכפל (multiple) עשוי מפרספקס, שבוצעה, וגירסה ל"תכשיט קינטי", העשוי על מראה ועליה בועת פרספקס המכילה נוזל צבעוני עם בועת אוויר.

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 / שלומשלום".[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 ולישורה. ידידו, המשורר יאיר הורביץ, שבראל היה הקורא הראשון של שיריו, כתב את הדברים הבאים: "איש מפת-המבואות אורב לי באחד



3.
מתוך *ספר הרעיונות*, 1969-1973, רעיונות לעבודה *מרכז העולם*, 1970-1971, עט ודיו על נייר, אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

הנקיקים. / התפתלות תרמיתי 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 כינון המבט הפרטי וביטויי המרד בקולקטיבי. דבריו של בראל על היצירתיות 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 שבסביבתו 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 משמעו: '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 ליחידי 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 בתערוכת 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 משמעויות 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) ו*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 *להגלגול*, *המשפט*, *הטירה* ולסיפורים נוספים.

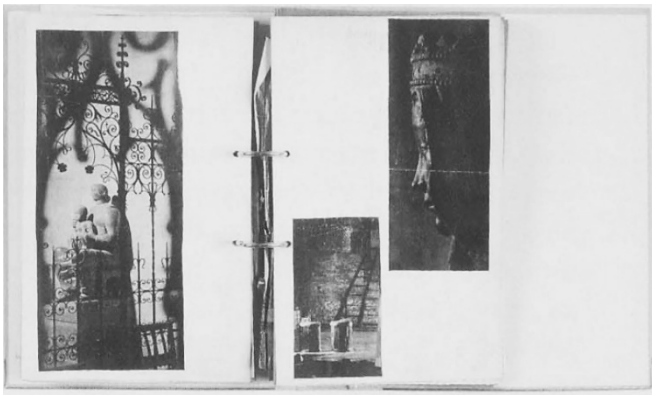
הציור שוער בפתח החוק מתייחס לסיפורו המצמית של קפקא בשם זה ; הסיפור כלול בקובץ *סיפורים ופרוזה קטנה* וגם ב*המשפט*, שם הוא משמש את הכומר כדי להדגים ליוזף ק. את טעותו בעניין בית המשפט. בסיפור מתואר אדם המבלה את כל ימיו בהמתנה לכניסתו אל החוק, המצוי מעבר לסף שחסום על ידי שומר. ברגעיו האחרונים הוא תוהה כיצד 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 שעיניו 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 המעוור, שחווה הממתין באפלה בהביטו אל הפתח הזוהר. בראל גם הקצין את זרותו של השומר, שבסיפור מתואר כגברתן טטרי, ושיווה לו בציור חזות של חוצן, של חייזר. 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 למחוזות אפלים.

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



4.



5.

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

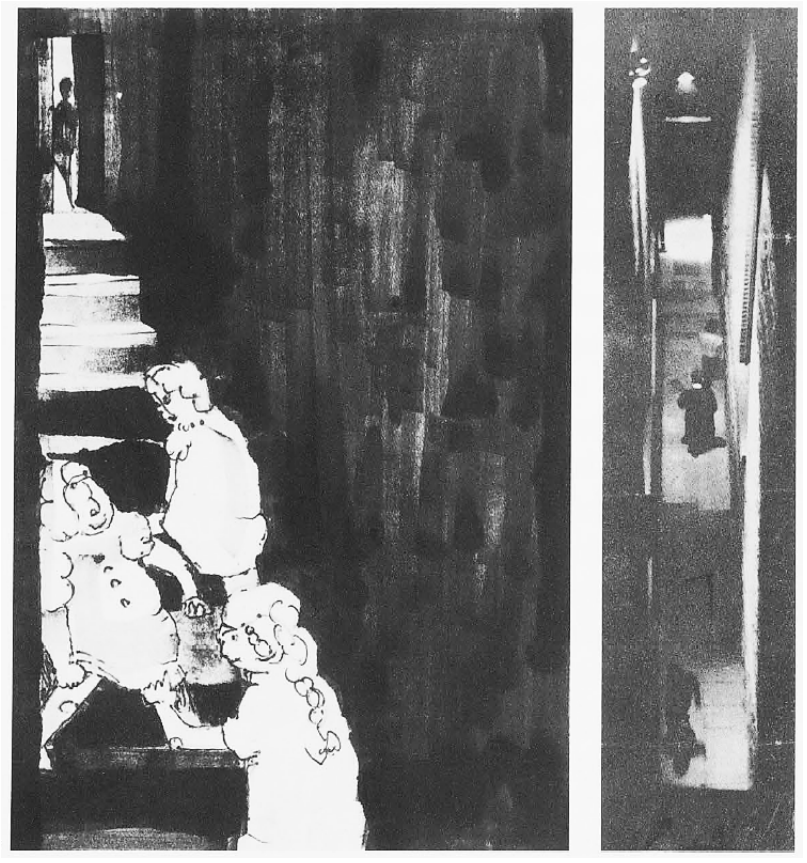
5. מתוך "המשפט" (קט' 4)

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 שב*שוער 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 משיריו 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 –



6. מתוך מאגר דימויים שכינס יואב בראל בקלסר

7. מתוך "המשפט" (קט' 4)

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 היונה*, 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 שיודע: "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 וחווייתי, במקום סוג דוגמטי של מארקסיזם, כאשר *הגלגול* ו*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 הבוהק – 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 מגוננות, 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 ואוזלת 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 ונסיונו 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, מ*הגלגול* של קפקא, ש"כרסו הקמורה החומה מחולקת להתקשויות מקושתות".[22]

כמו בצללית 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 ההתדיינויות 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]

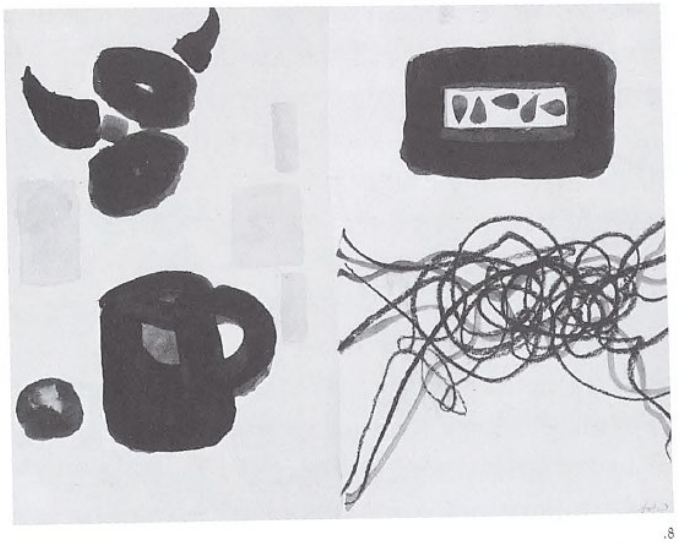
ההיטמעות במוחלט הייתה כמדומה סוד קסמה של ההגות הזן-בודהיסטית בעיני חוגו של בראל בשלהי שנות ה-50, בתיווכו של משה שפט. המשלים הזן-בודהיסטיים שימשו את בראל לא אחת, להמחשת רעיונות בכתביו, ולפי המצוי בעזבונו הוא הקדיש זמן לא מועט לתרגולי קליגרפיה. דומה שההתנסות במושגים האסתטיים של המזרח הרחוק, בצורניות האחרת, 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 השלתו/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 שנזדמנו 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 רבאל לא בוצעו במכחולים המסורתיים של המזרח, אלא בעט לבד המוכר מרישומיו לקפקא. 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, בדחיסויות 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 "מַעֲרֶה" ו"מַערה יער" (עמ' 81-83).



8.



9.

8.
ללא כותרת, 1963-1965
(קט' 36)

9.
יוליוס ביסייה, עם מותו של אוסקר שלמר, 15 באפריל 1943, 1943, מכחול ודיות על נייר אריזה, 37.5×150.2 ס"מ, אוסף האמנות נורדריין וסטפליה, דיסלדורף

בנוסף, מוכרים עוד שני רישומים שבהם קיימת זיקה צורנית לרישום שכותרתו "מַעֲרָה".

המערה[27] 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 מַערה 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 Ambiguous Figure ו-Rabbit and Duck), קשה להחליט מהו דימוי ומהו רקע. בזיקה לדימוי מַערה היער ניכרים באחד הציורים (עמ' 81) הדי חוויה קונקרטית 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 התעייה/טעייה 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 היצירתיות ומצד הדגש על ערכה האוניברסלי של חוויית 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]

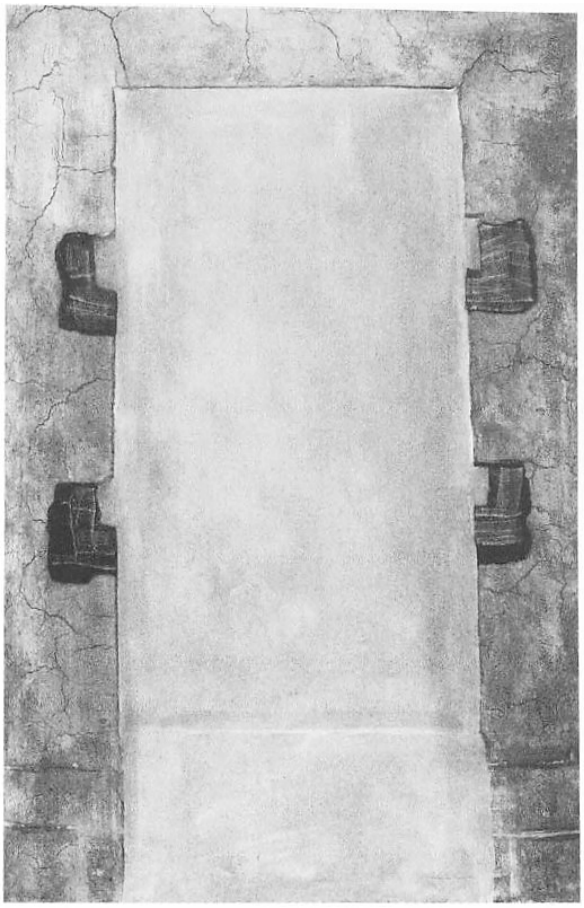
עם זאת, בראל הזמין את עמי שביט להציג בתערוכת הסתיו של 1969 במוזיאון תל אביב, ואיפשר בכך חשיפה ראשונה של עבודותיו הקינטיות. יתר על כן, למרות עמדתו החד משמעית של בראל שעל האמנות לפעול בתחומי "העולם החד פעמי והאישי לגמרי של ההוויה", הוא יצר עבודה קינטית אחת: תיבת קסם שחורה שמבעדה ניתן לצפות במרחב קוסמי 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 וחוטי 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



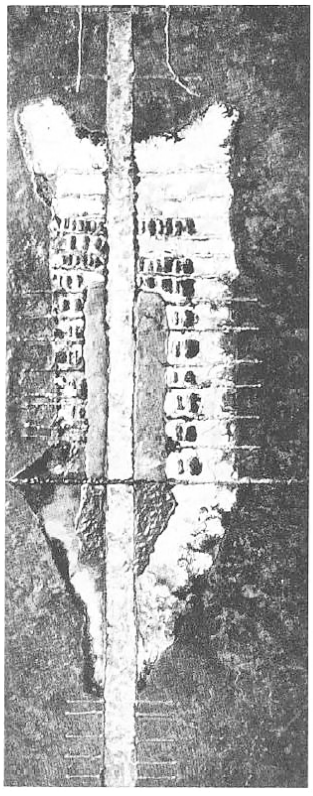
10.
אנטוניו טאפייס, *דלת אפודה*, 1957, טכניקה מעורבת על בד, 196×129 ס"מ, אוסף הגלריה הלאומית לאמנות, רומא
(מס' 92 בקטלוג הבייאנלה ה-29 של ונציה, 1958)

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

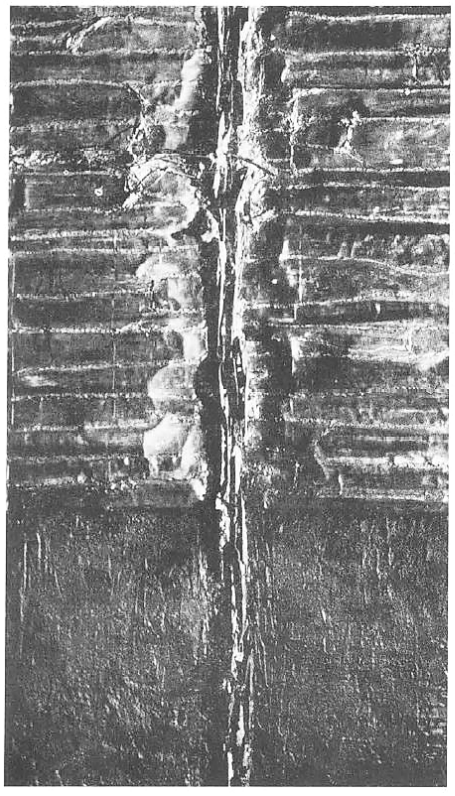
בקטלוג הביינאלה של פריז מופיעות עבודותיו של בראל בציון הכותרות: *מדבר הנגב I; מדבר הנגב II; נוף ארכאי*. להשערתי, לפחות שתי הכותרות הראשונות, המצביעות במפורש על נוף הארץ, לא נוסחו בידי בראל. האבנים המודבקות על הבד אכן הובאו מן הנגב (שאותו חצה האמן תכופות בדרכו לצלילות בים סוף), ובחלק קטן מן הציורים, המוכרים 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 שנזדמן 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



.11



.12

.11
יאן לבנשטיין, *דמות מס' 1*, 1959,
שמן על בד, 178×77 ס"מ

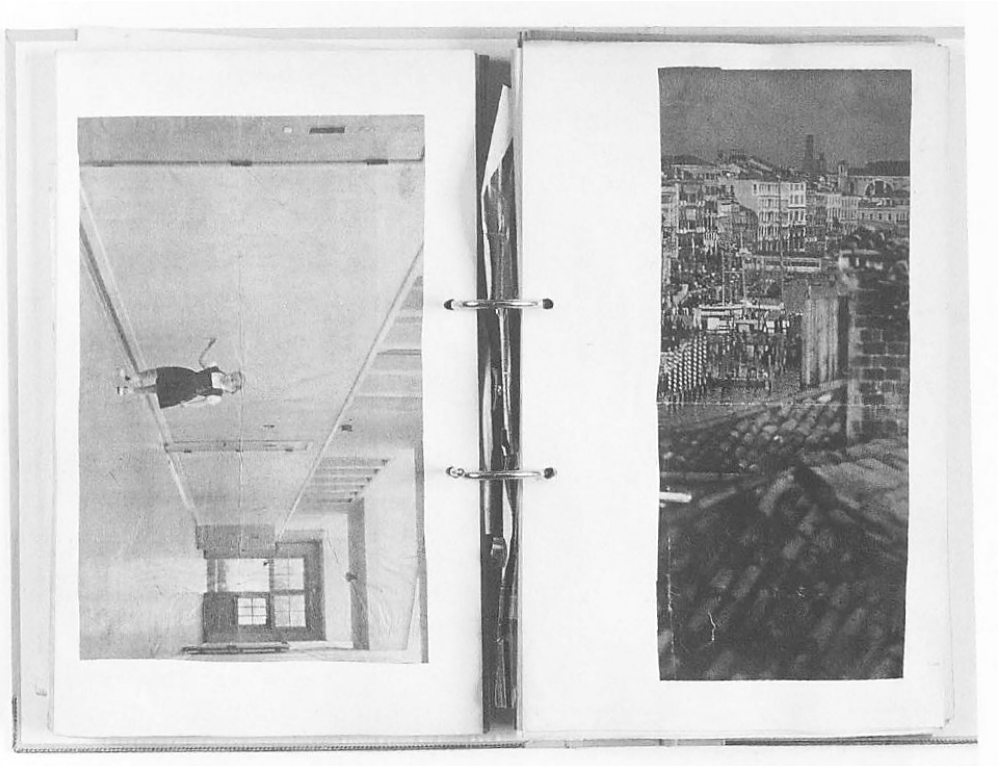
.12
ארנלדו פומודורו, *החלון*, 1957
עופרת, מלט, נחושת ואבץ

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, דינוזאורית. 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* ו*נוף אורגני מס' 9* (עמ' 57, 53). בתבליט *חלק*, 1967-1968 (עמ' 59), כמו צפה ומזדקרת צורת השדרה מתוך מרחבים "זניים" של חומר לבן.

עיון בקלסר 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 המשועתקת – הגבהה שהתבטאה בשילוב בין האורגני למבני והצבעה על הדמיון ביניהם, וכן



13.
מתוך מאגר הדימויים שבינס בראל בקלסר

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. התארגנותם 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. הקולאז'ים וההעברות בטריכלוראתילן (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 Seife, Viel Stücke, 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. ב*בעלי 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 ב*חלום 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 – 1969-1968 – 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"התאדשותו של חלק ניכר מהקהל הפוטנציאלי לגוונים הדקים והמעודנים יותר של האמנות. האדם המודרני, הנמצא תחת התקפה מתמדת של גירויים חזותיים המתוכננים למשוך 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 בהוויה 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 הוורהולי, 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 הבד, ולעתים קרובות גם רשם בעיפרון על הצבע הלבן חלק מן הדימוי. מדי פעם הלובן 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 ב*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, ההזוי.



.14



.15

.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 שבראל 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 יחסיותן של משמעויות על ההזמנה לתערוכתו בגלריה צ'מרינסקי ב-1958, שבה הציג ציורים "סוריאליסטיים".[41] כמו כן, יש לזכור שהתרבות ההיפית של שנות ה-60 קשרה את עולמותיה של אליס למסעות הל.ס.ד., שלא היו זרים לבראל. הוא הדין במוזיקה האמריקאית בת הזמן – הרוק הפסיכדלי והרוק הכבד, שבראל 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 בראל מתוך ההקשר העקיף של התרבות ההיפית ומוזיקת הרוק בת הזמן.

המצבים מתוך התנסויותיה של אליס, שבהם בחר בראל, קשורים למפגשיה עם מימד החוק (הנעדר), ועל כן מעלים על הדעת את עיסוקו בקפקא. המעגליות של מושאי ההתייחסות מאפיינת את יצירת בראל, 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*



16.
איור של ג'ון טניאל, *מבעד למראה ומה אליס מצאה שם*, פרק 2

*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 בפתיחות 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 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" – נתיישמה על ידי בראל ב*ספר 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 הושגבה בעיבוד ובגימור (הידני) המושלם, והרביעי עשוי פרספקס ומתכת וניתן לכוון את זוויות שלביו כלפי מעלה או מטה. בשילוב של צורות מבניות ורבועות 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 מכוון 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 סיזיפוס*, עם עובד, תל אביב, 1978, עמ' 22.
3. ב*ספר 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 לוויט, אשר צוטטה בקטלוג התערוכה "מושג +אינפורמציה" (מוזיאון ישראל, ירושלים): "הרעיונות כשלעצמם יכולים להיות יצירות אמנות; הם מצויים בשרשרת של התפתחות, שייתכן 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 ב*קופסה אינסופית*, שהיא "מעין קופסת בצל שאפשר לפותחה עוד ועוד". ב*ספר 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.

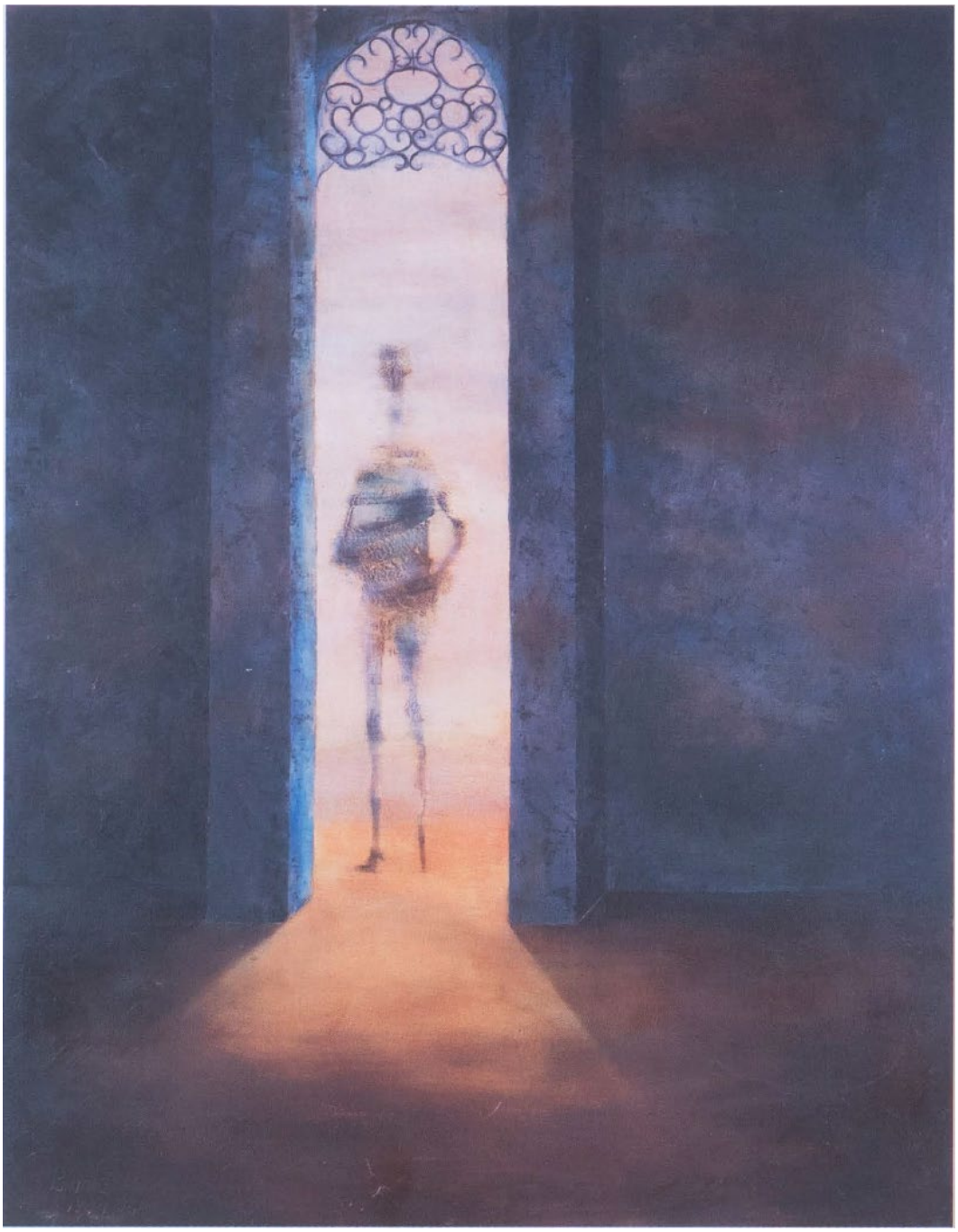
21. גבריאל מוקד, "קפקא בתל אביב של הבאוהאוס", בספר *יואב בראל, רישומים לקפקא*, עורכים: מירנה בראל-בליי ועמי בליי, תל אביב 1997.
22. קפקא, *הגלגול*, (ראו לעיל הערה 15) שם, עמ' 40.
23. שלמה גיורא שוהם, *הליכי טנטלוס, פרקים בתורת האישיות*, גומא, תל אביב, 1977, עמ' 211-217.
24. *שם*, עמ' 212-213.
25. בראל, "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 טאפייס, 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 סיזיפוס*, 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'מרינסקי 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.



קט' 2. *מדרגות*, 1958 / 1958 ,Cat. 2. *Stairs*, 1958



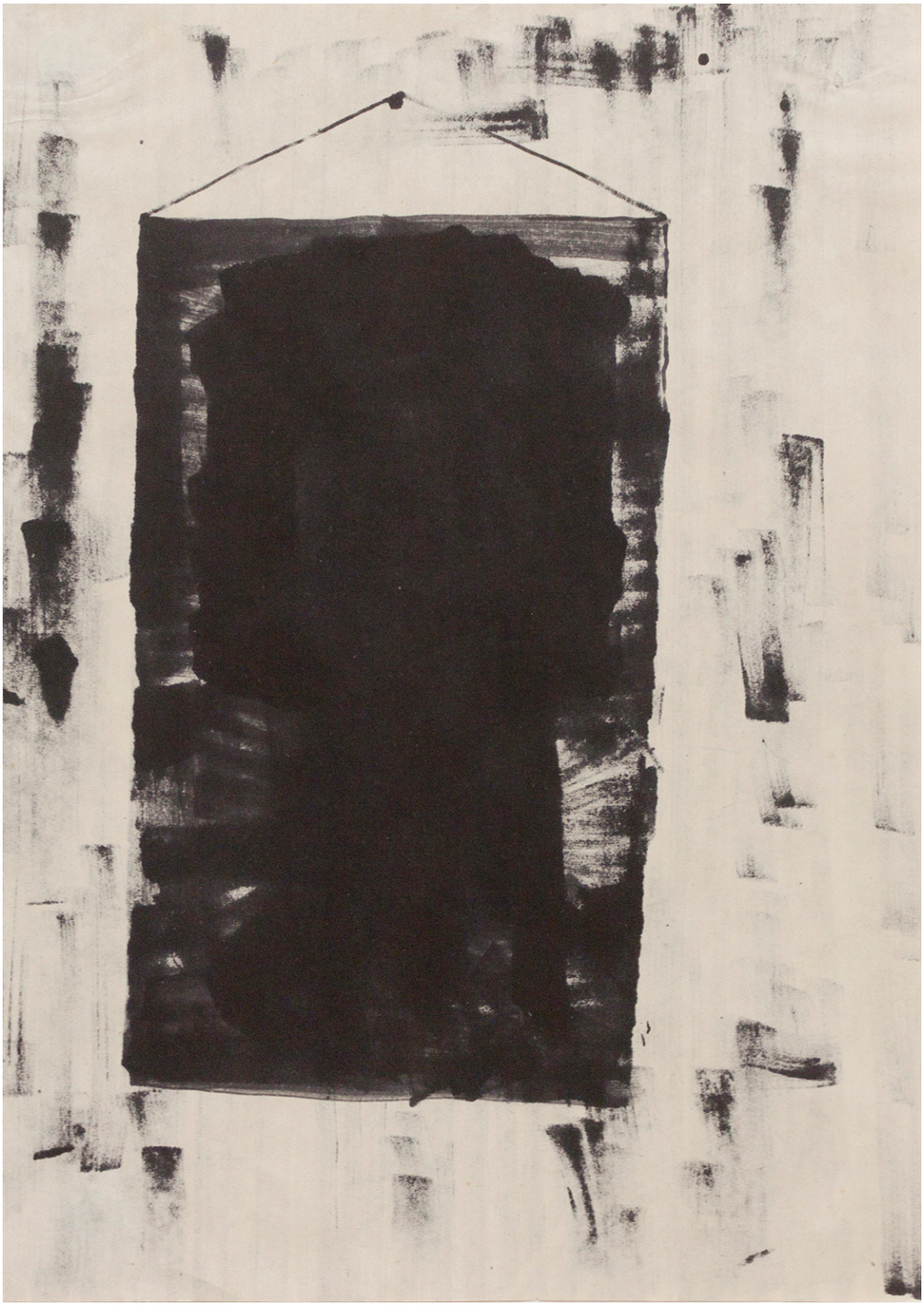
Cat. 4. From *The Trial*, 1960 / 1960 ,*המשפט* מתוך .4 קט'



Cat. 1. *Doorkeeper Before the Law*, 1958 / 1958 ,*שוער בפתח החוק* .1 קט'



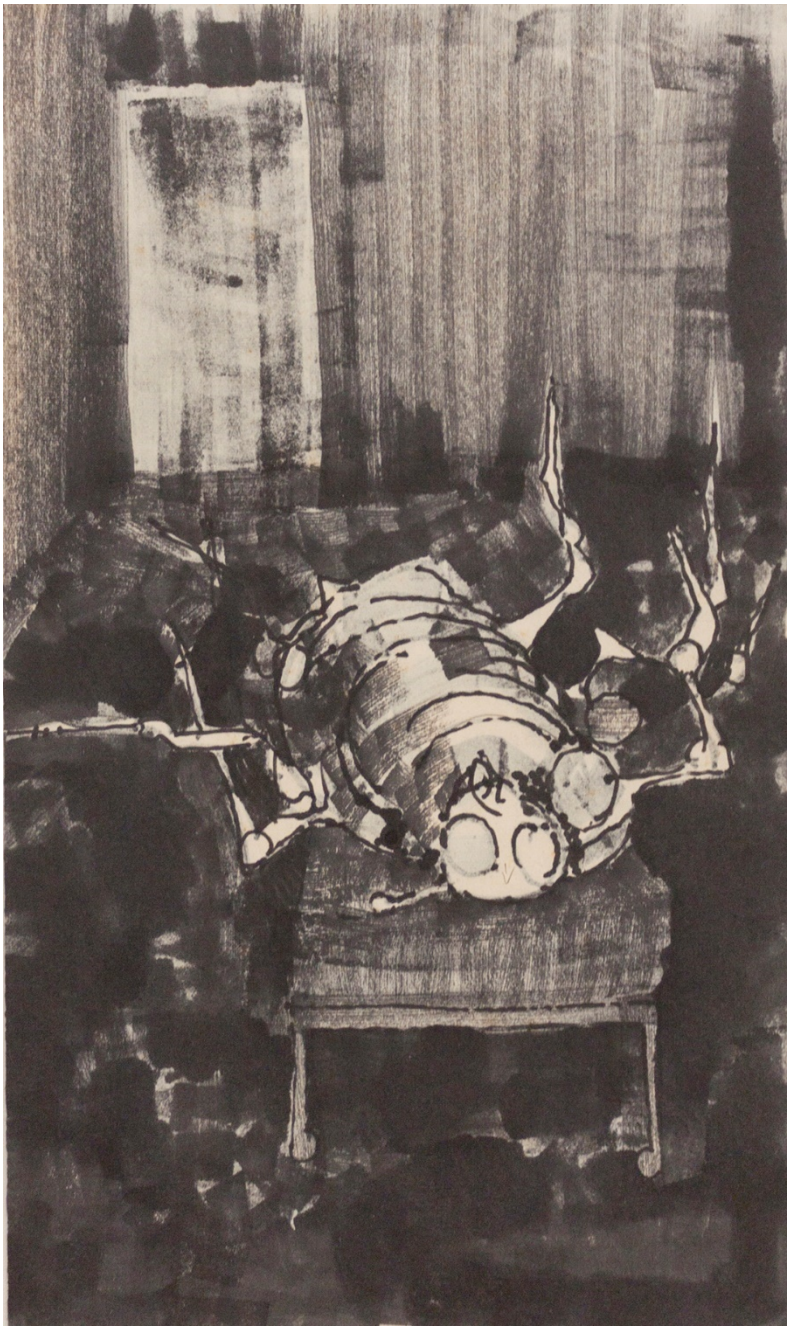
Cat. 4. From *The Trial*, 1960 / 1960 ,*המשפט* מתוך .4 קט'



קט' 4. מתוך *המשפט*, 1960 / Cat. 4. From *The Trial*, 1960



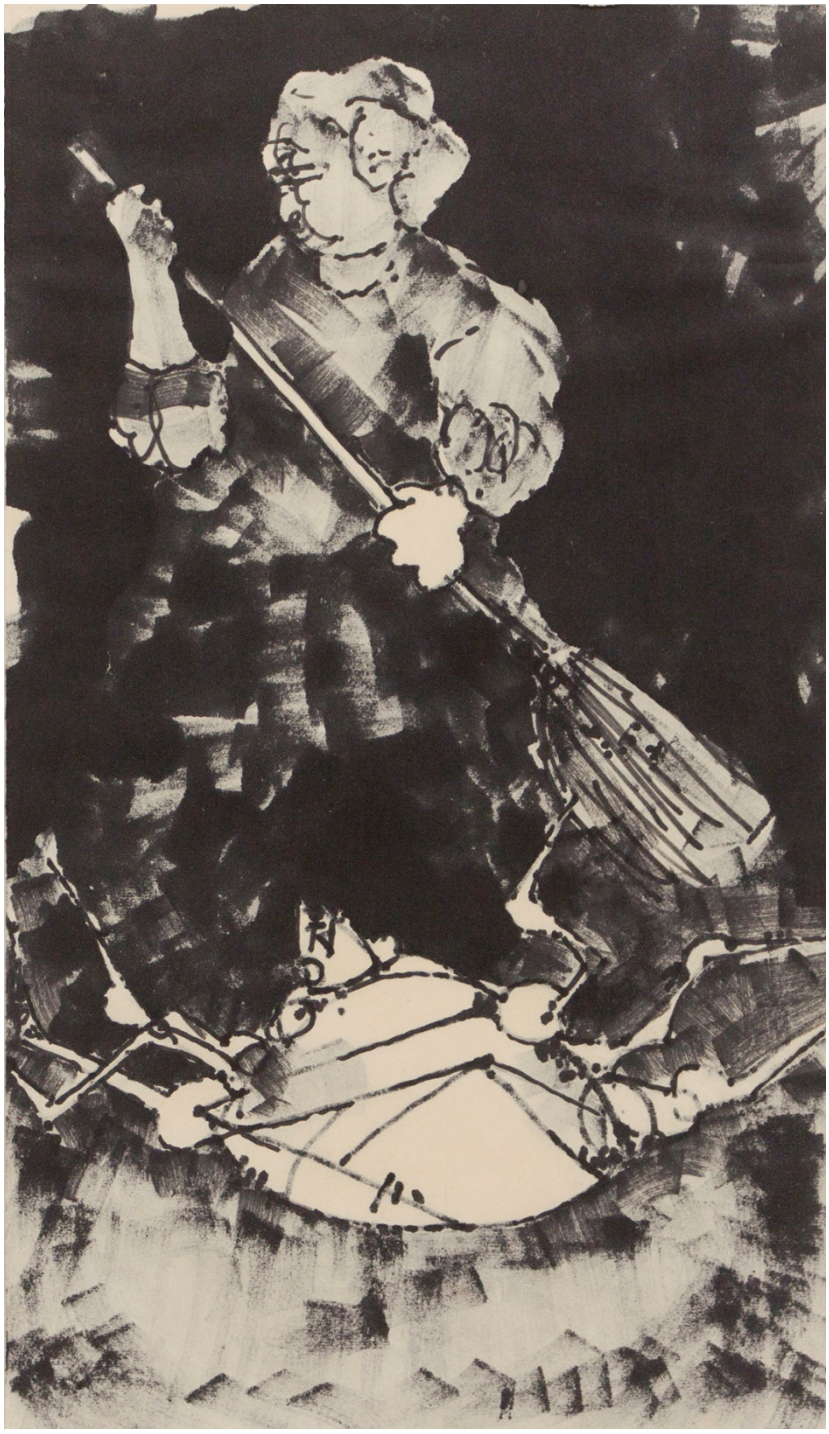
Cat. 3. *The Metamorphosis*, 1960 (6 drawings) / קט' 3. *הגלגול*, 1960 (6 רישומים)





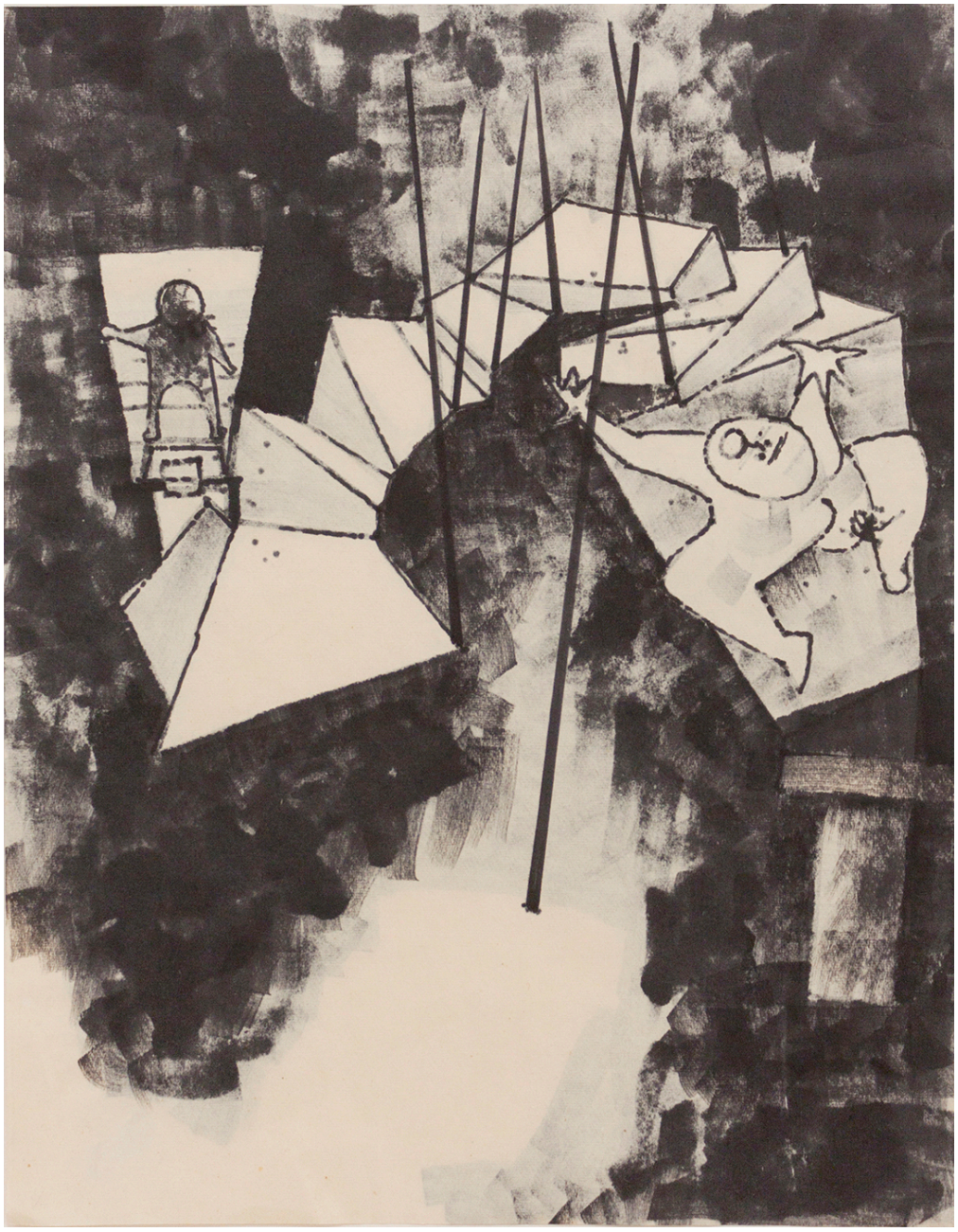




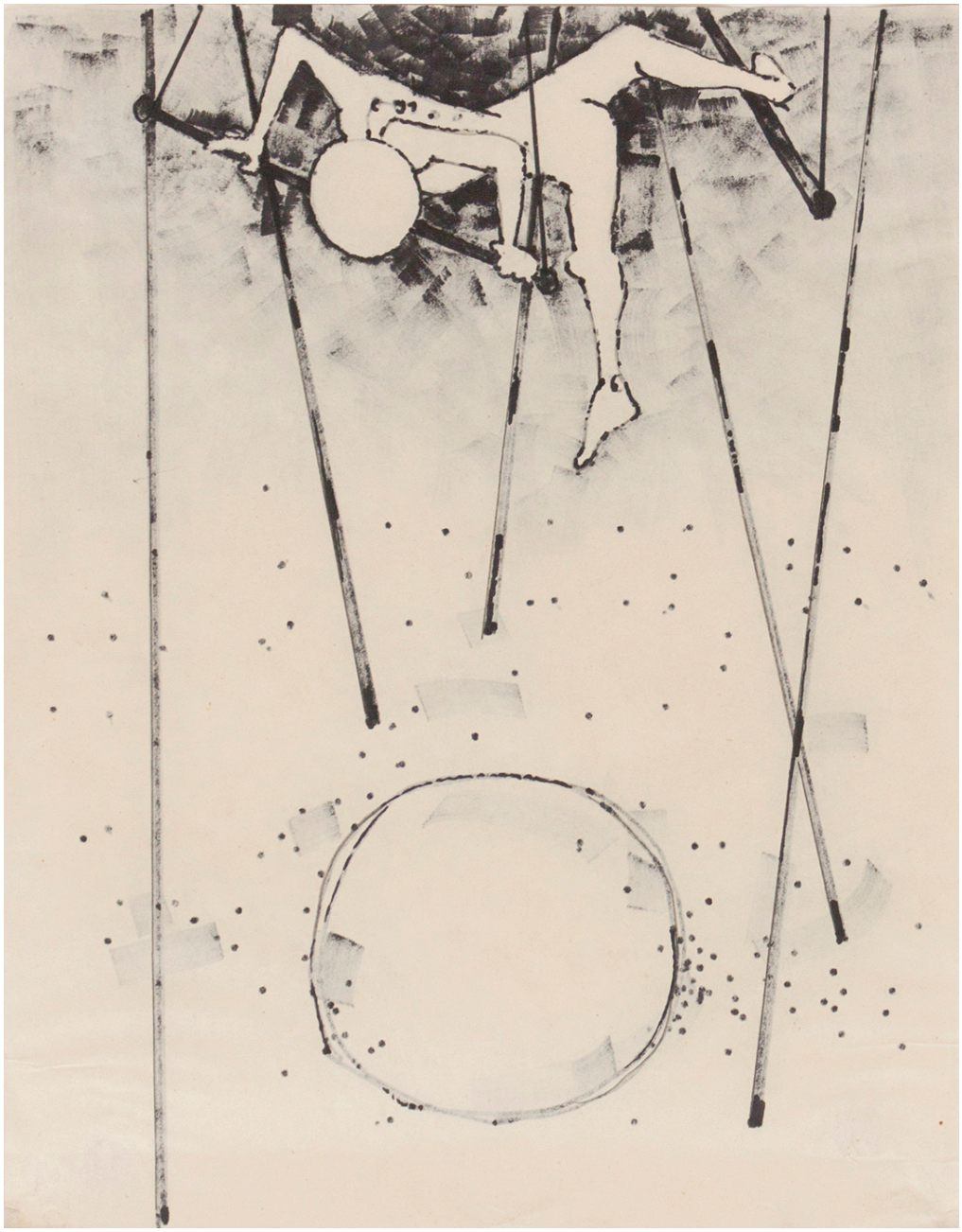




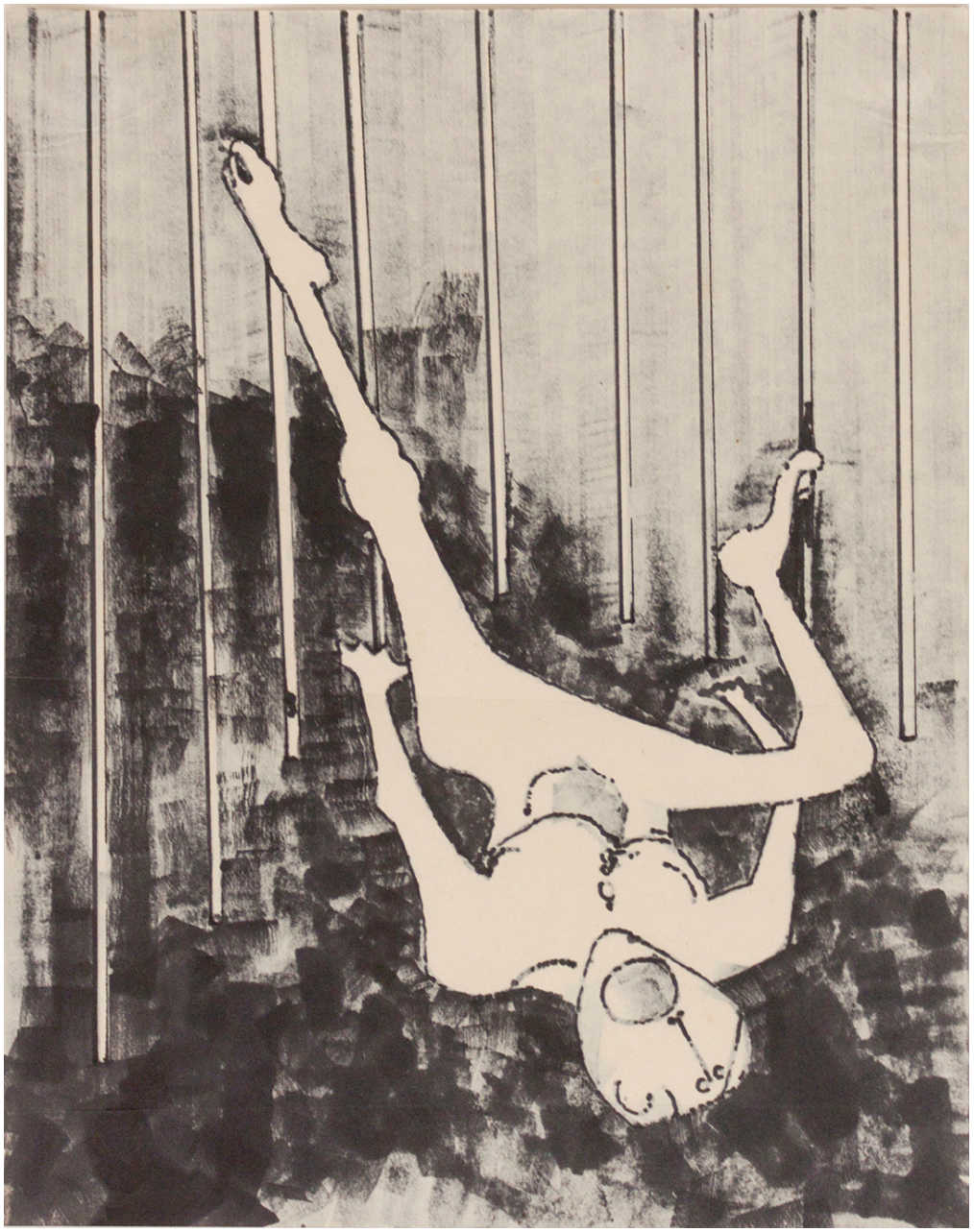
Cat. 8. *A Man on the Bridge*, 1960 / 1960 ,קט' 8. *איש על הגשר*



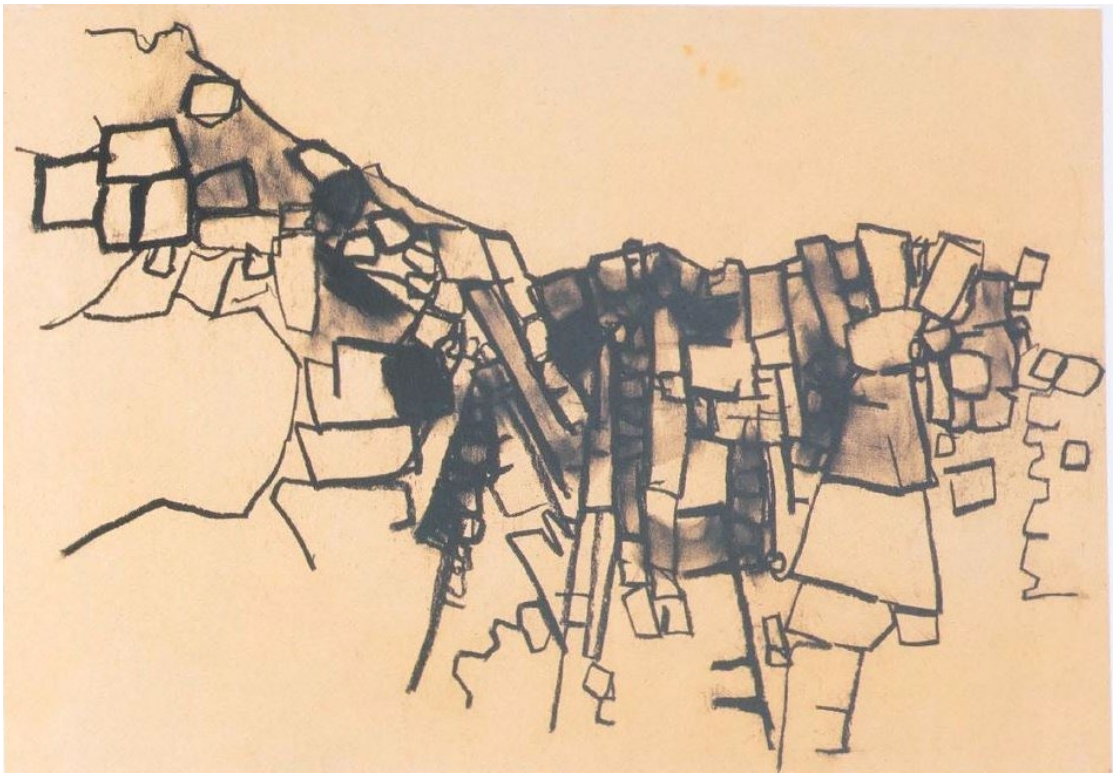
Cat. 7. *Stairs*, 1960 / 1960 ,*מדרגות* 7. קט'



Cat. 5. *The Trapeze Artist*, 1960 / 1960 ,*אמן הטרפז* .5 קט'



Cat. 6. *The Hunger Artist*, 1960 / 1960 ,*אמן הצום* .6 קט'



Cat. 11. *Landscape* 1962–1963 / 1963-1962 ,נוף .11 'קט



קט' 14. *תבליט שטוח*, 1963 בקירוב / Cat. 6. *Flat Relief*, ca. 1963



.9 .10 .39

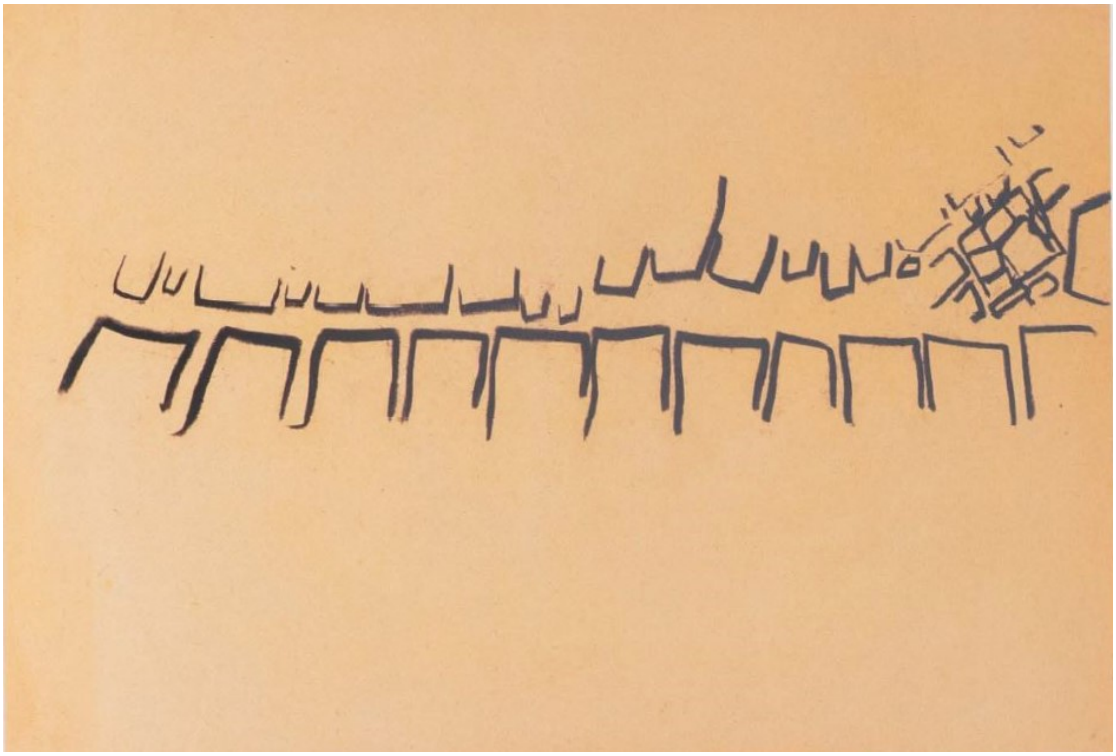
קט' 9. *תבליט*, 1961 בקירוב / Cat. 9. *Relief*, ca. 1961

קט' 10. *תבליט*, 1961 בקירוב / Cat. 10. *Relief*, ca. 1961

קט' 39. *תבליט*, לפני 1965 / Cat. 39. *Relief*, prior to 1965



Cat. 41. *Organic Landscape No. 9,* 1965 / 1965 ,*נוף אורגני מס' 9*. 41 קט'



Cat. 12. *Landscape,* 1962–1963 / 1963-1962 ,*נוף* .12 'קט



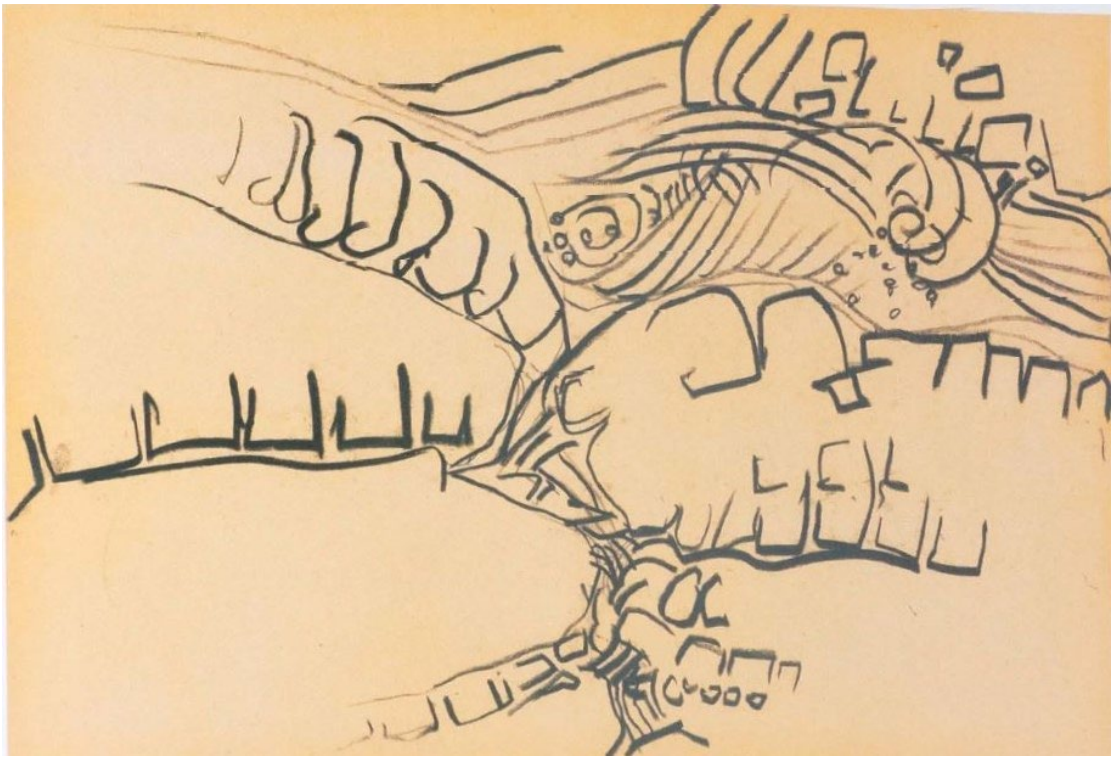
Cat. 49. *Aqueduct*, 1965 / 1965 ,*אקוודוקט*. 49 קט'



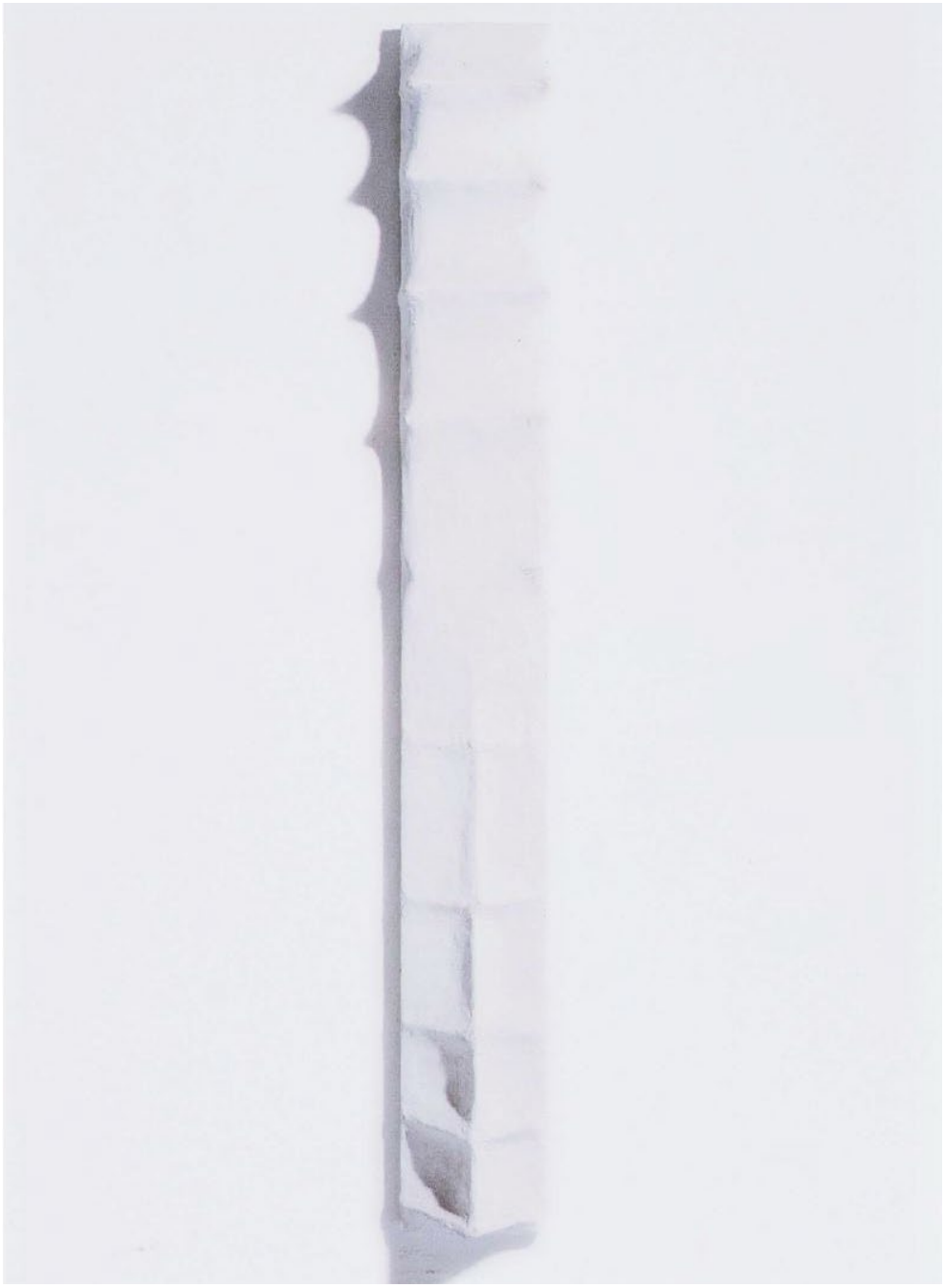

Cat. 50. *Flower*, 1966 / 1966 ,*פרח* .50 קט'



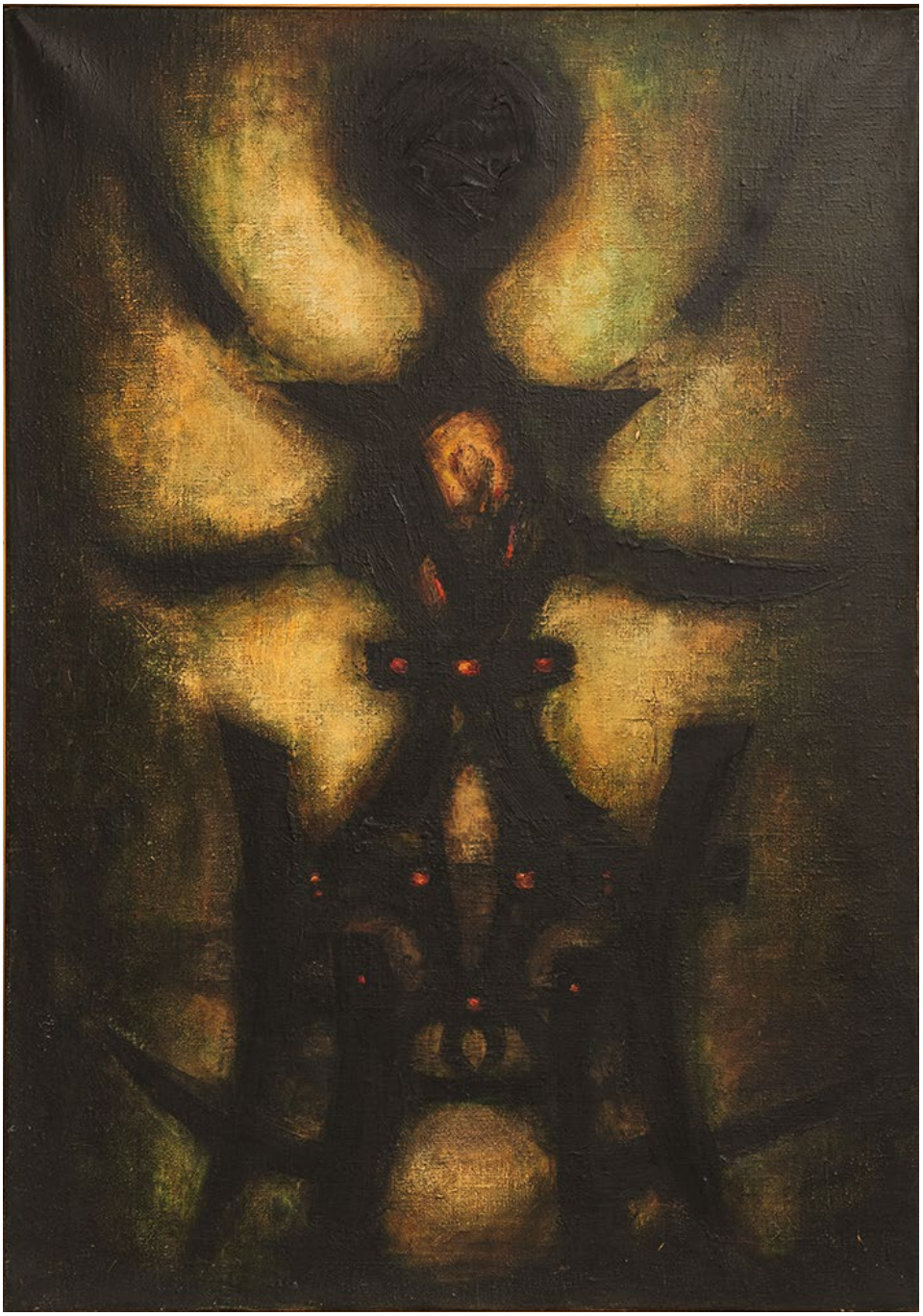
קט' 40. *נוף אורגני מס' 7*, 1965 / Cat. 40. *Organic Landscape No. 7,* 1965



Cat. 13. *Landscape,* 1962–1963 / 1963-1962 ,*נוף* .13 קט'



Cat. 51. *Smooth Relief,* 1967–1968 / 1968-1967 ,*תבליט חלק* .51 קט'



Cat. 43. *Untitled,* 1965 / 1965 ,*ללא כותרת* .43 קט'



קט' 42. *ללא כותרת*, 1965 / Cat. 42. *Untitled,* 1965

יואב בראל

# ציור אוריינטלי וציור אירופי[1]

*עכשיו*, ספרות־אמנות־ביקורת (7-8) / אביב תשכ״ב, 1962
בעריכת ברוך חפץ, משה בן־שאול, מקסים גילן, גבריאל מוקד

ארם הבוחר להתבונן בציור אוריינטלי[2] מבהין מייד בשוני יסודי בין ציורו של האמן איש המזרח הרחוק ובין זה של האמן האירופי. אמנם, ההבחנה הראשונה תהיה בהבדלי גישות, שהינן טכניות בעיקרן, אך במידה שתיעשה השוואה מעמיקה מעט יותר, יתברר עד מהרה ששוני זה אינו שוני טכני בלבד. למעשה, יתברר שהבדלים אלה הם יסודיים עד כדי שוני גמור: החל בנקודת מוצא, שממנה יוצא הצייר האוריינטלי, ועד אחרון הקווים וכתמי הצבע המופיעים על מוצר האמנות המוגמר.[3]

ההבדל בין אמנות המזרח הרחוק ובין אמנות אירופה מתחיל כבר בעצם מטרת האמנות כאמנות. אמנות אירופה הינה ביסודה אמנות התיאור, האילוסטרציה והעיטור. בלשון אחרת, אמנות אירופה (והמדובר כאן בעיקר באמנות הציור), היתה עד התקופה האחרונה אמנות שמגמתה לספר סיפור או לקשט באמצעים פלסטיים. שונה המצב לחלוטין, כאשר מדובר באמנות המזרח הרחוק. מטרת הציור הזן בודהיסטי, שהוא שיאה של אמנות המזרח הרחוק, היא לשמש כעדשה שבעזרתה יוכל האדם להתרכז ולגלות אמת מסוימת, שבעבור הזן בודהיסט הינה אמת מוחלטת.

אם נעיין יותר בנקודה חשובה זו, נמצא שאף פסלי האלים של הבודהיסט אינם זהים, כפי שבטעות נהוג לחשוב, עם המושא לפסל עצמו. יבהיר נקודה זו הסיפור הסיני הידוע על אודות הנזיר הזן בודהיסטי, שבא בליל כפור לעיר ללון. כדרך הנזירים מיהר מייד למקדש הבודהיסטי הקרוב ונכנס אליו. מאחר שהקור בחוץ חדר גם לאולמי המקדש, ניתץ הנזיר אחד מפסלי בודהה, העשויים מעץ, שהיו באולם הראשי, הצית בשבבים אש וישב להתחמם ליד המדורה. שומרי המקדש, שנבהלו למקום, החלו לנזוף ברוגז רב בנזיר על ששיבר את פסל האלוהות והציתו. הנזיר הקשיב לדבריהם בחיוך, ומבלי לענות מלה החל לחטט ברמץ במטהו הארוך. השומרים התמהים שאלוהו לפשר מעשה זה. "אני מחפש את נשמתו של בודהא ברמץ, שהרי ידוע שכאשר שורפים אדם נשארת רק נשמתו לאחר שאוכל", השיב הנזיר. "כיצד יכולה להיות נשמה בפסל עץ?", תמהו השומרים. "ובכן, אם אמנם אין נשמה בפסל עץ, הביאו נא אלי את שאר הפסלים שבמקדש, ואוכל להגדיל את המדורה", השיב הנזיר וסיים בזה את השיחה.

מסיפור סיני זה אפשר ללמוד בבירור רב את דעתו של הנזיר (והסיני בכלל) על אודות הדאיפיקציה [האלהה] של פסל. הסיני מבדיל היטב בין הציור כמוצר ובין מטרתו, שכאמור הינה להצביע אל עבר אמת.

ברור ומובן מאליו, שכדי לצייר ציור המצביע על אמת מוחלטת כזו חייב הצייר לגלות אמת זו בעצמו. אין כאן שום אפשרות של הצבעה מהפריפריה אל המרכז. רק אדם שנקודת הסתכלותו ועולמו הרוחני נתונים עמוק במרכזה של אותה מערכת נפשית, השרויה באמת עצמה, יכול לצייר ציור כזה. וכאן אנו מגיעים להבדל השני בין האמנות האירופית וזו המזרחית. אם האמנות האירופית היא אמנות מתארת, כלומר מדברת על הדברים. האמן הסיני דן בדברים עצמם. הצייר האירופי מודה, או לפחות הודה, בריאליות של העצמים כפי שהם נראים מבחוץ - כלומר בצורה ובצבע האנקדוטיים של הדברים, ואילו הצייר האוריינטלי מעוניין אך ורק באספקט הרוחני שלהם, הקיים תמיד ואינו משתנה למרות כל השינויים העוברים עליו כביכול.

התוצאה היא, שהאמנות האירופית נחשבת, לפחות מבחינה היסטוריוסופית, כאמנות דינאמית

ומתקדמת, והאמנות האוריינטלית נראית כסטטית. במבט שני, מתברר שבמקרה זה הדינאמיות אינה עדיפה על הסטאטיות. דינאמיות זו הינה תוצאה של התקדמות אל מטרות קרובות, בעוד שהסטטיות, כביכול, של דרך הציור הסיני נראית כזו משום שהיא מתייחסת כל הזמן אל מטרה סופית ומוחלטת. קיימת אימרה בודהיסטית האומרת: "רובם של בני אדם, אם יצביעו להם באצבע על הירח, יתחילו לדון על האצבע". הסינים אף פעם לא שכחו שתפקיד אמנותם – לפני אלף שנה או לפני מאה שנה – היה להצביע על אותו "ירח", שהחשוב היה "הירח" ולא האצבע. האמנות האירופית, מאידך גיסא, התעניינה תמיד באצבע עצמה, באנטומיה שלה, בצורתה הפיזית, בצבעה: כמעט בכול, רק לא בירח. טבעי הדבר, שאמנות אירופה נראית כדינמית מאחר שהיא מגלה, מדי פעם בפעם, תגליות חדשות על אותה "אצבע" - פרספקטיבה, חלל, צבעים חדשים, קומפוזיציות חדשות, צורות תיאור חדשות ועוד. אך הסיכויים הם שתוך כל אותה דינאמיקה והתפתחות, תגיע פעם אמנות אירופה אל ההישג של ראיית הירח עצמו ואז, למעשה, רק יגיעו לאותה "סטטיות" מדומה של הציור האוריינטלי. בדרך פשטנית יותר, אפשר לומר שהצייר הסיני - ומדובר כאן בעיקר על הצייר הזן-בודהיסטי – בודק את ציוריו תמיד מהבחינה של המוחלט, ואילו חברו האירופי בוחן את ציוריו לפי המושגים המעודכנים ביותר, אך היחסיים, של הציור המערבי.

דרישתו של האמן הסיני מעצמו לצייר את ציורו כאצבע המצביעה "על הירח", או להתייחס אליו על פי המוחלט, מחייבת אותו לגשת אל הציור בצורה שונה לחלוטין מזו של האירופי. ציור, בניגוד לשאר צורות הקומוניקציה, אינו צורת קומוניקציה ליניארית. אפשר וצריך לקלוט ציור כשלמות, ב"גשטאלט". הכול מוצג לעיני הצופה, הוא יכול לראות את ההתחלה ואת הסוף במבט אחד. כל העדפה של פינה זו או אחרת, של אספקט זה או אחר, הינה בחירה של הצופה עצמו: אך אינה בהכרח אינהרנטית בציור עצמו. מבחינה זו, דומה הציור לחוויה הרוחנית שאינה תהליך היכול להתפרק לתת־תהליכים שסיכומם ייתן את החוויה, אלא היא שלמות כשלעצמה. כל תהליך חיבור של "מרכיבים" לא ישחזר את החוויה במידה מספקת. תהליך חיבור יכול רק להתקרב, אך אף פעם לא יגיע, לאותה שלמות של ראיית "גשטאלט". הסינים, שהבינו דבר זה היטב, ניגשו לציור בצורה שונה לחלוטין מזו של הציור האירופי. לדידם, השאלה הטכנית שהעסיקה כל כך את הציור המערבי, לא היוותה בעיה כלל ועיקר. הסיני, שפנה לציר, היה מושלם בטכניקת המכחול עוד לפני שניגש לציור הראשון. עצם הקליגראפיה הסינית, הבנויה על ציור סימבולים קליגרפיים למלים, שהינן תהליכים, במקום חיבור אותיות למלים שהינן מושגים, חייבה את הסיני להיות שליט המכחול בצורה מושלמת ביותר. הסיני, לפיכך, ניגש לציור, שהינו "גשטאלט", באינטואיציה, שהינה "גשטאלט" בלתי ניתן לפירוק של חוויות צורניות ורוחניות רבות. כלומר, הסיני העדיף תמיד את האינטואיציה על הגישה האינטלקטואלית של הצייר המערבי. גם לימוד הנושא נעשה בצורה האינטואיטיבית בניגוד לצורה האינטלקטואלית של המערב. בצורה זו, נתגבש אצל הסיני מושג שאפשר לתרגמו לעברית בערך למלה "ככות" (suchness באנגלית), שהוא סך הכול של עצמי המציאות הריאלית לא רק מבחינה חיצונית־ויזואלית, אלא גם מבחינה פנימית ונבדק ביחס לצורות ראייה רוחניות מוחלטות. הסיני, אם כן, מצייר את ה"ככות" של הדברים, ואילו האירופי מצייר את מראיהם החיצוני או, במקרה של האמנות המודרנית, את אחד מהאספקטים המרובים של המציאות החיצונית – מבנה, אסוציאציה, מצב רוח, צבע לוקאלי, או הרכב של אותם דברים. גישה יסודית זו, שהינה שונה כל כך מזו של הציור האירופי, יצרה, כמובן, גם שוני יסודי בגישה המעשית לציור וחייבה שימוש באמצעים שונים לגמרי.

בציור האוריינטלי קיימת נטייה לדון על נושאים אבסטרקטיים לגמרי באמצעות צורה ציורית, ואילו האירופי מנסה למסור תוכן סיפורי ותיאורי באמצעות צורות הקשורות במלים ובעלות משמעות אסתטית.

כפועל יוצא מהבדלים אלה בצורת ראייה, בהלך רוח ובתפיסת עולם, קיים גם הבדל התפתחותי־היסטוריוסופי נוסף.

את התפתחות התכנים, שמהם נובע הציור האירופי, אפשר לראות גם כצורת מעבר מאמונה

אובייקטיבית לאמונה סובייקטיבית על גלגוליהן השונים.

הציור הגותי ראה את העולם מנקודת ראות כפולה: הסדר הכללי הינו אובייקטיבי ואלוהי, ובתוך סדר זה אפשר גם למצוא קשר כלשהו בין האירועים החיצוניים ובין "החוק האלוהי". קשר זה נמצא אצל הגותיקה על ידי מבט כפול – מצד אחד הרקע המוסדר בסיוע הכוח האלוהי, ומצד שני האדם, שהינו, אמנם, אנושי מאוד – אך אינו אורגני כל צורכו עם הרקע, מאחר שלא מחוור הקשר בינו לבין העולם החיצוני האלוהי. יחד עם זאת, אין פקפוק בדרך תפיסת העולם החיצוני כהשלכה של כוח אלוהי. הרנסנס, שהינו פחות עניו ואנושי, ויותר אידיאליזציה של האדם, תופס את כל היצירה מנקודת ראות אחת: נקודת הראות של האדם. עדיין הכול מסודר במערכת אחת, השווה לכולם – חוק מדעי ומוסר אלוהי אחידים ובעלי תוקף אובייקטיבי כללי. בניגוד לגישות אלו, מנסה הצייר המודרני למסור עולם רוחני סובייקטיבי פנימי משלו. בהכרח, הוא חייב לשנות את דרכי הקומוניקציה משום שאין הוא מספר יותר שורה מתוך אגדה בעלת תוקף כללי, הברורה מבחינה רגשית וחווייתית לכל צופה, אלא חייב לספר – או נכון יותר "להעביר" – את האגדה עצמה, השונה לגבי כל צופה ובעלת תוקף סובייקטיבי. ממילא חייב האמן המודרני האירופי לחפש מכנה משותף בינו לבין הצופה, וטבעו של מכנה משותף כזה שהוא תוצאה של ויתורים ופשרות. מכנה משותף כזה גם מחייב את האמן המערבי לצמצם, באין ברירה, את טווח החוויה המועברת, מאחר שכל ניסיון להעביר חוויה מעמיקה יותר יחטיא את מטרתו מסיבה ברורה מאוד. מופיע כאן המצב האופייני כל כך למדע בכללו: האמן מוסר או הכול על שום דבר, כלומר על חוויה מצומצמת מאוד, או מעט מאוד, כמעט כלום, על חוויה רחבה יותר.

האמן האוריינטלי, כאמור, פטור מבעיה זו של מעבר מאמונה אובייקטיבית לאמונה סובייקטיבית. בעיה זו אינה קיימת מבחינתו, מאחר שכל האמנות האוריינטלית הרוחנית מתייחסת תמיד למוחלט – כלומר לאמונה אובייקטיבית, אמנם לאו דווקא לאמונה דתית (זן בודהיזם אינו דת), אך לשווה ערך מלא של אמונה כזו.

עד עתה, דנו בשוני בנקודת המוצא ובגישה בין האמן איש המזרח ובין האמן איש המערב. אך מה היה טיב האמנים עצמם כאנשים ויחס החברה אליהם?

עד לתקופה החדשה, היה הצייר האירופי נחשב יותר כאומן מאשר כאמן. הוא הוערך כבעל מקצוע ובימי הביניים – ואף בזמן הרנסאנס – נחשב כאומן חופשי, משרת או בעל מקצוע דומה, שבחר בציור. דבר זהה כמעט היה גם אצל הפלמים והצרפתים, שם נחשב האמן לבעל מלאכה, השתייך לגילדה משלו ופנו אליו כשם שפונים לנפח מומחה, בנאי ודומיהם.

האמן איש המזרח היה דמות שונה לחלוטין. היה זה נזיר או מלומד, שכל חייו הוקדשו לבעיות הרוח, או איש המדינה, פילוסוף ומשורר, שאם כי לא היה נזיר, היה מקדיש את זמנו לבעיות דומות מאוד לאלו של הנזיר. הציור הוערך על ידי רוכשיו בערך כפי שנוהגים היום בתקליט טוב מאוד – היו יושבים לפניו שעות ומנסים להתרכז בו תוך הרהורים והעמקה לאחר שיחה פילוסופית ועיונית. לאחר ההתבוננות, שכאמור היתה נמשכת כמה שעות, היה בעל הציור מגלגלו ונועלו חזרה בבית קיבול מיוחד. במנזרים שימשו הציורים למטרה דומה, היינו כנושא להתרכזות ולהגות.

הבדלים אלה בדמות האמן ובגישתו היסודית לציור, הביאו באורח אוטומטי לידי שוני מלא בביצוע הטכני עצמו. שוני זה מתבטא בגישה לכל היסודות הגראפיים והטכניים ללא יוצא מהכלל. לשם דוגמה, אפשר להשוות כמה מיסודות אלה כפי שהינם מופיעים במזרח, לעומת אותם אלמנטים במערב.

**צורת הקומפוזיציה**

הציור המערבי, שהינו אינטלקטואלי ביסודו, ניסה תמיד לנתח ולקבוע מסמרות בקומפוזיציה הציורית. ידועה היטב, למשל, הקומפוזיציה של המשולש, המופיעה כמעט בכל הציור הגותי ובחלק גדול של ציורי הרנסאנס, או הקומפוזיציה האלכסונית של הבארוק. קביעה זו מראש של קומפוזיציה "נכונה" או "רצויה", חייבה באורח טבעי גם את טעמו האמנותי של הצייר והשתקפה במערכים

מדוקדקים שאפשר לנתחם לפי כללים קבועים בכל תקופה. אפילו בתקופה המודרנית נקבעו כללים, אם כי רחבים הרבה יותר, לקומפוזיציה, כגון אלה הנובעים מהתיאוריות של פול קליי, ואחרים.

הציור המזרחי אינו פועל לפי כללי קומפוזיציה קבועים מראש, והקומפוזיציה אצלו היא ראשית אינטואיטיבית. כמעט ואין כל אפשרות לנתח קומפוזיציה סינית או יפנית. הבדלים אלה מודגשים שבעתיים על ידי העובדה שהציור האירופי, שהינו מתאר במהותו, רואה לעצמו חובה לטפל בכל שטח הבד המצויר מבלי להשאיר שום משטח ריק. הצייר הסיני, מאידך גיסא, משאיר חלק גדול מהמשטח ריק. אך משמעותו של משטח ריק כזה שונה לגמרי.

אם צייר אירופי משאיר, למשל, את שטח השמים ריק, הרי שלא גמר את ציורו או פשוט אלה הם שמים ללא אף ענן. הסיני, המשאיר משטח ריק, מותיר מקום לדמיון למלא את אשר לא צייר מכחולו. זה אינו משטח שהוא ריק מעצמים, אלא הצייר פשוט לא מצא לנכון להעיר דבר ביחס למשטח זה והתייחס אליו כחלק מהמרחב הכללי, שבו מופיעים האירועים כקטע חולף מחוויה מוחלטת.

**הקו**

תפיסת הקו שונה אצל הצייר הסיני מזו של עמיתו האירופי. בציור המערבי תפקידו של הקו מתבטא בעיקר כמגדיר וכמבדיל בין משטח למשטח. סך הכול של הקו נתפס, לפחות עד המאה שלנו, כיחידה אחת בזמן. ובהתאם לכך, כיחידה שלמה. קו יכול להגדיר קיר, לסמן את ההפסקה בין משטח אחד למשנהו. אך בטבעו הינו, לפי גירסה זו, סטאטי.

אצל הסיני, הקו הינו התפתחות בזמן של תחילה מסוימת - בהתאם לגירסה שקו הינו התפתחות נקודה בזמן. אמנות המזרח הרחוק הינה, לרוב, קווית במהותה ותפיסת הזמן, אם כן, מהותית לה.

לתפיסה קרובה לזו מגיע גם הציור המודרני האירופי, אך לא תמיד בחפיפה תודעתית מספקת.

**צבע-כתם**

אמנות אירופה, שכאמור הינה בעיקר אמנות מתארת, זיהתה באופן טבעי את המשטח עם הצבע. "שדה" היה משטח מוגדר על ידי קו וממילא היה בצבע חום (שהוא צבעו הלוקאלי של שדה). מובן, שמשטח כזה יכול להיות מוגדר גם על ידי הצבע בלבד, ללא קו מיתאר, אך עדיין קיימת זהות בין המשטח, הצבע בציור והצבע הלוקאלי של המצויר.

זהות זו אינה קיימת בציור המזרחי. אין זהות בין הצבע הלוקאלי ובין זה המופיע על הציור. ענף במבוק יופיע בציור שחור או חום, אך אף פעם לא צהוב כצבעו הלוקאלי. שינויים אלה, אמנם, באו בעקבות הרגלי ראייה של איש המזרח, וידוע הסיפור על העשיר, שהזמין אצל צייר ידוע ציור ענפי במבוק. כאשר בא לקבל את הציור, מצא שהבמבוק צויר בצבע חום־אדמדם ולא בדיו סינית שחורה כמקובל. הוא בא בטרוניה לצייר וטען: "היכן ראית בימיך ענפי במבוק חומים?".

"ובאיזה צבע, לדעתך, חייב הייתי לצייר את הבמבוק?", שאלו הצייר.

"שחור, כרגיל", השיב המזמין.

"והיכן ראית אתה במבוק שחור?", שאלו הצייר.

מעשייה זו מדגימה היטב את ההבדל בין תפיסתו של ההדיוט, הרואה אמנם משהו, אך ראייתו היא מעין רפלקס מותנה המוכתב על ידי המקובל, ובין תפיסתו הבריאה והמבחינה של הצייר האוריינטלי, היודע היטב שאין הבדל מהטכניקה החיצונית המקובלת, והחשוב הוא אותו "ירח", שכלפיו מצביע הציור.

אמנם, גם הציור האירופי בגר ועזב את התפיסה הגורסת שהצבע הלוקאלי הוא המהותי לעצם שאותו רוצים לתאר. אולם שחרור זה בא יחד עם השתעבדות מיידית לכפייה אחרת, הנקראת מדי פעם בפעם בשמות שונים, כגון: שיווי משקל צבעוני, טקסטורה, חוקים אסתטיים וכדומה.

באופן מעשי ישתמש האמן המערבי בצבעים שונים בזמן שהצייר המזרחי יעדיף גרדואציה של ניואנסים.[4]

**גורם הזמן**

בציור האירופי בכלל קיימת תפיסת זמן אמביוולנטית מובהקת. מצד אחד, תפס הצייר את הנושא כאילו במצב צילום. בלשון אחרת, הוא קטע יחידה ציורית מתוך תהליך (הידוע בדרך כלל לצופה: למשל, כמו בציור דתי) וצייר את המומנט הטיפוסי, המתאר את הסיפור או את התהליך. מצד שני, עצם היחידה המצוירת הינה חלק מתהליך, כאמור, ולכן ניסה הצייר לעתים תכופות לקשר בין העבר האירועי ובין העתיד האירועי על ידי "צילום" תנועה בהווה המצויר. מצד אחד קטע סטטי מתוך "מצב" או תהליך, ומצד שני ניסיון לדינאמיקה בתוך המצויר עצמו.

שונה המצב אצל הצייר הסיני. עבורו הזמן אינו מימד אובייקטיבי שאירועיו חלים בהכרח בשטף אחיד. ציורו גם אינו סימבולי במובן האירופי של המושג. הצייר הזן בודהיסטי ינסה לצייר "הרף" (instant), שהינו נכון תמיד בהתייחסות לאמת מוחלטת. ההבדל בין שניהם הוא, אפוא, שהאירופי ינסה להתייחס בציורו לאמת יחסית, התואמת את האגדה או המראה שהם מושא ציורו, ואילו הצייר הזן בודהיסטי מתייחס כל הזמן לאותה אמת עצמה, שעבורו הינה אמת מוחלטת. תפיסה זו של "הווה נצחי" המתבטא ב"הרף", אינה באה לספר סיפור, אלא, כפי שהודגש קודם, להצביע על אותה אמת מוחלטת, האימננטית מראש, שאליה חייב המסתכל לנסות להגיע. אמת זו מכתיבה את מושג ה"זמן" באורח טוטאלי, ולא באורח יחסי כמו במקרה האירופי.

**הכלל והפרט**

בציור האירופי קיימות מגמות של הבחנה בין ה"עיקר" ל"טפל", או בין ה"כללי" ל"מקרי־פרטי" בציור. צייר או אסכולות ציירים יתארו נוף ויציירו כל עלה על כל עץ בקפדנות, בניגוד לאסכולה אחרת שתתווה ברמז את הפרטים, ורק ה"עיקר", כלומר הנושא הישיר של הציור, חשוב בעיניה. אם להביא רק דוגמאות אחדות, נוכל להשוות את ציוריו של אנטוניו פוליאולו או פיירו דה לה פרנצ'סקה, או כמעט כל צייר אחר מימי הרנסאנס האיטלקי, לציירים גרמנים כדירר והולביין. נמצא שקיים יחס לגמרי אחר אל הפרט אצל האיטלקי, המעדיף לטפל בעיקר ורק "לסמן" את ה"פרט", ואצל הגרמני שיצייר בקפדנות כל פרח וכל פרט קטן בעיטורי גלימתה של הדמות המצוירת. השוואה זו היא כללית מאוד, אך בה־בעת בעלת תוקף. השוואה ספציפית יותר, אפשר לערוך, למשל, בין גוגן וואן גוך לבין בן תקופתם הפרימיטיביסטי רוסו. אם לגוגן "עץ" הוא מערך כתמי־צבעוני כללי, לרוסו עץ הוא עלים, ענפים וכדומה. גישות אלו, הנאבקות בבעיות שצמחו על רקע הראייה התיאורית־חיצונית של הציור האירופי, מסתכמות בשאלה: מהו היחס הנכון בין ה"פרט" ל"כלל" בציור? למעשה לא נפתרו בעיות אלו כלל ועיקר, ואף הצייר המודרני המופשט עדיין נתקל בהן, אם כי בשינוי צורה.

הצייר הסיני, הרואה את החוץ כ"ככות", אינו מוטרד כלל ועיקר מבעיה זו. הציור הגוי באורח אינטואיטיבי, וקיים בו יחס שאפשר לכנותו "מטאפיזי" בין הפרט לכלל. נוף שלם יכול להיות מרומז בכמה משיכות מכחול שקופות ואבן אחת מצוירת במדוקדק מקנה משמעות מלאה לכל המרומז. אין שם ההבחנה, הברורה פחות או יותר, בין כלל לפרט, אלא מסירה של "שלמות הניגודים שבה הם מפסיקים להיות ניגודים". אין צורך להדגיש שנית, שהזן בודהיסט יכול להגיע לצורת מסירה כזו רק משום שאמנותו אינה תיאורית־רפרזנטטיבית כמו זו המערבית.

**פרספקטיבה**

תפיסת המרחב המצויר עברה מטמורפוזות שונות בציור האירופי. נוכל לומר בהכללה, שהגותיקה עסקה בפרספקטיבה קווית־אופקית, הרנסאנס באישיותם של ג'וטו ומזאצ'ו פתר בעיה זו בעזרת הפרספקטיבה מנקודת מבט אחת, ואילו הציור המודרני אינו זקוק לפרספקטיבה ומצייר, בדרך כלל, מרחב באמצעים שונים, כגון: פרספקטיבה אסוציאטיבית, פרספקטיבה פסיכולוגית, מערכי צבעים היוצרים עומק ועוד.

הצייר האוריינטלי לא טיפל אף פעם במושג פרספקטיבה כבמושג נפרד מכלל הראייה הציורית.

תשובה אחת לשוני זה אפשר למצוא בספרו של זיפר: *ארבעה שלבים ברנסאנס*. זיפר מציין שם את הקשר ההדוק בין צורת ההבנה של הריאליות ובין הציור אצל האמן הגותי, שהיה דואליסטי וחייב יחס שונה לרקע ולאדם. כאמור, איש הרנסאנס התבונן בעולם החיצוני מתוך אידיליזאציה של האדם ומדד הכול ביחידה הנקראת אדם. בלשון אחרת, עם השינויים בתפיסת הריאליות נשתנתה גם הגישה לייצוגה בציור. הסיני מתייחס תמיד לריאליות מוחלטת, שאינה תלויה בנקודת מבט זו או אחרת. שהאמן הזן בודהיסטי אינו אומר: "הנה אני, הנה הנוף, אני עומד מול הנוף ומצייר אותו". הוא חש את עצמו כאדם וכנוף תוך כדי התבוננות בעצמו ובנוף. מבחינה זו קרובה גירסתו של הצייר הזן בודהיסטי במידת מה לתפיסתו של היידגר. בהתאם לכך, כמעט לא קיים מושג פרספקטיבה קבוע בציור הזן בודהיסטי ("קבוע" בהתייחס לאותו ציור עצמו). בלשון אחרת: נקודת המבט אינה מוצבת במקום אחד או נעה על משטח אחד, אלא שטה וצפה עם הצופה על פני כל החלל המצויר ומסביבו.[5]

**מופשט-ריאלי**

יש אימרה זן בודהיסטית, שאפשר להיעזר בה במידה רבה כדי להבין את התפתחות הציור המזרחי מול זו של הציור האירופי.

"לאדם שלא הגיע לאמת העץ הוא עץ, האבן היא אבן והנהר הוא נהר. כאשר נפקחו עיניו והחל ללמוד את האמת, מפסיק העץ להיות עץ, האבן אינה עוד אבן והנהר חדל להיות נהר. כאשר הגיע אותו אדם להארה הסופית והאמיתית, חוזר שוב העץ להיות עץ, האבן להיות אבן והנהר הינו שנית נהר, אך, כמובן, אחרת". במקביל לאימרה זו, נוכל להשוות את הציור המתאר־הרפרזנטטיבי האירופי למצב הראשון, כאשר העץ הינו עץ, דהיינו, מראהו החיצוני של העץ נתפס בריאליות השלמה שלו מבלי לעמוד ולבחון מראה זה בחינה נוספת. הציור המודרני תואם את המצב השני, שבו האבן אינה יותר אבן והעץ אינו יותר עץ. יש כאן שאיפה למסור יותר מהמראה החיצוני, והודאה שמראה חיצוני זה הוא אנקדוטי וחולף. יש כאן ניסיון למסור איזו אמת יציבה יותר: המשותף למושג "עץ", מבנה העץ, חומר העץ, האסוציאציות שאותן מעורר העץ, התפתחותו בזמן, האתגר שהעץ מהווה לצייר מבחינה חומרית ורוחנית, התפתחותו בזמן, האתגר שהעץ מהווה לצייר מבחינה חומרית ורוחנית, העץ כסימבול, ועוד כהנה וכהנה כאוות רוחו של כל צייר וצייר. כאן, כמובן, נתקל הצייר שנית, וביתר שאת, בקונפליקט בין ה"טיפוסי" וה"כללי" ובין האנקדוטי, החד פעמי והפרטי. בדרך כלל יעדיף הצייר המודרני את ה"כללי" וה"טיפוסי" לפני ה"פרטי".

הצייר הסיני הגיע לגיבוש נקודת הסתכלות אחרת, למצב השלישי, שבו העץ הינו שנית עץ – אך בשילוב אינטואיטיבי של ה"כללי" וה"פרטי." לכן אפשר לציין, שהצייר הסיני אינו "ריאליסט" לפי המושגים היחסיים האירופיים, ואינו, מצד שני, "מופשט". זהו, פעם נוספת, שילוב (אך לא פשרה!) בין מושגים אלה של "ריאליזם מול מופשט", שאינם מהווים ניגודים אצל צייר זן בודהיסט. צייר כזה ייצור ציור, שהינו ריאליסטי ומופשט בעת ובעונה אחת מבלי שתיפגם אף אחת מתפיסות אלו.

**גישת הקליגרפיה מול הגישה התיאורית**

כפי שכבר הוזכר לפני כן, הצייר הסיני הוא שליט מוחלט במכחול עוד לפני שהחל לצייר, ודבר זה נובע מהכתב הקליגראפי הסיני. כתב זה ניצב על בסיס הפשטה של ציור, ומחייב בעצם ביצועו שליטה מוחלטת במכחול. אך נוסף לשליטה זו, מחייב הכתב הסיני גם שליטה וגישה ברורה ליחסים בין הקווים לבין עצמם. מאחר שכתב זה אינו נכתב אלא מצויר, מהווה כל "אות־מלה" בעיה ציורית, ובאמצעות אימון בכתב קליגראפי סיני מפתח הצייר חוש מושלם לשיווי משקל ויחסים מדויקים בין קו לקו. הגישה הקליגראפית פותחת לפני הצייר האוריינטלי אופקים, שהיו סגורים כמעט לגמרי לפני האמן האירופי.

גישה זו איפשרה לצייר הסיני לארוג את ציורו באופן שמעבר לנושא קיימים בו יחסים ציוריים מדויקים בעצם כל קו וכל כתם. הצייר האירופי, מצד שני, היה תמיד כפוף לנושא וצורתו החיצונית,

וכפייה זו של הצורה החיצונית הכתיבה לו מערך צורני, שלא תמיד היה אפשר לשלבו עם יחסים ציוריים טהורים ומדויקים. אמנם הצייר האירופי ניסה, בדרך כלל, לייחס את הצורות עצמן זו לזו, אך שילוב ואירגון זה היה בטבעו מבצע אינטלקטואלי, מאחר שאינו נבנה מהבסיס הראשוני ביותר והצורות עצמן אף הן כפויות מצד הנושא. בעיה זו אינה פשוטה כלל ועיקר, וביסודה ההבדל, שעליו כה רבים הוויכוחים, בין הגישה לציור של הריאליסט ובין זו של הצייר המופשט. אך, כאמור, עדיין לא הגיע גם הצייר המופשט עד המצב של "עץ שנית עץ".

**ביצוע טכני**

הביצוע הטכני של הצייר המזרחי שונה לגמרי מזה של המערבי. קשה להפריז בחשיבותו של הבדל זה. האירופי שעבד בצבעי טמפרה, ואחר כך בצבעי שמן, היה יכול תמיד לתקן ולשנות את הציור עד שזה השביע את רצונו ועמד בבחינה על פי אותו קנה מידה שהצייר מחשיבו. הצייר המזרחי, שצייר על נייר אורז ועל בד משי במכחולי במבוק ובדיו סינית, לא היה יכול לתקן אף תיקון קל ביותר לאחר שהניח קו או כתם. החומרים עצמם, שבהם עבד, לא איפשרו לתקן שגיאה, וזו היתה נראית ברור על הציור. הבדל טכני זה חייב וירטואוזיות בלתי רגילה מצידו, והוא נאלץ לצייר ללא כל שגיאה. כאמור, הקליגראפיה עזרה לפתח את הווירטואוזיות הטכנית של הצייר האוריינטלי, ואמנם, ציירים אלה הגיעו לווירטואוזיות שעברה את כל שהושג במערב.

**טבלה סכימטית להבהרת הבדלי הגישות בין הצייר האירופי ובין הצייר האוריינטלי**

| | האמנות האירופאית | | אמנות המזרח הרחוק |
|---|---|---|---|
| 1. | **מטרה:** דקורטיבית, תיאורית, אילוסטרטיבית. בסיכום אסתטית. | 1. | **מטרה:** לעזור לגילוי אמת רוחנית, מעין עדשה שדרכה אפשר להתרכז על מנת להתעלות. |
| 2. | תיאור חוויה קשור במלים. | 2. | הצבעה על חוויה כללית. |
| 3. | קשר להישגים יחסיים וחוויות יחסיות. | 3. | מתייחס לריאליות מוחלטת. |
| 4. | "דינאמי" על ידי הצגת מטרות משתנות. | 4. | "סטטי" על ידי התייחסות למטרה מוחלטת. |
| 5. | העדפת המראה החיצוני. | 5. | העדפת התפיסה הרוחנית וה"ככות". |
| 6. | ציור אינטלקטואלי ביסודו. | 6. | ציור אינטואיטיבי ביסודו. |
| 7. | נושאים ריאליסטיים הקשורים בתוכן סיפורי. | 7. | נטייה להביע נושאים מופשטים בעזרת צורה ציורית. |
| 8. | **הצייר:** אומן, משרת, ולאחר מכן בעל מקצוע חופשי, בדרך כלל מתרכז רק בציור. | 8. | **הצייר:** מלומד, פילוסוף, מדינאי או הוגה. |
| 9. | **קומפוזיציה** בנויה, משטח מלא. | 9. | **קומפוזיציה** אינטואיטיבית, משטח מרומז. |
| 10. | קו כמגדיר או מבדיל. | 10. | קו כתנועה והתפתחות. |
| 11. | צבע לוקאלי זהה בדרך כלל עם המשטח. | 11. | **צבע** מרמז ולא לוקאלי בהכרח. העדפת גרדואציה של ניואנסים. |
| 12. | **זמן:** החולף נתפס כריאלי, ציור אור-צל. קטע מתהליך בדומה לצילום. | 12. | **זמן:** אין עניין בחולף. אין אור-צל, זמן נתפס כ"הרף" המצביע על הנצח. |
| 13. | מאבק בבעיית היחס בין ה"כלל" ל"פרט" בציור. | 13. | תפיסת "ככות". יחס מטאפיזי-אינטואיטיבי ליחס "כלל-פרט". |
| 14. | **פרספקטיבה** על מישור או נקודה קבועים. | 14. | **פרספקטיבה** בלתי קבועה הנעה עם תחושת הצופה. |

| | |
|---|---|
| 15. **נפח** מודגש על ידי אור־צל או על ידי פרספקטיבה. | 15. **נפח** נעשה על ידי גרדואציה צבעונית, או בכלל אינו מודגש. |
| 16. ציור ריאליסטי עובר לציור מופשט – בהבדלים ברורים. | 16. ציור שאינו ריאליסטי או מופשט, אלא הוא שניהם. |
| 17. **קו וכתם** מודרכים על ידי מראה חיצוני. | 17. **יחסי קווים וכתמים** אינם כפויים על ידי מראה חיצוני, אלא מתייחסים למראה ציורי בעזרת הקליגראפיה. |
| 18. **ביצוע טכני:** אפשר לתקן ולעבור שנית על חלקי הציור. | 18. **ביצוע טכני:** אין אפשרות לתקן. דורש ויראוטוזיות ממדרגה גבוהה מאוד. |
| 19. **לימוד ציור:** תלמיד לומד מלכתחילה ציור ומשתלט לאט לאט על טכניקת המכחול. | 19. **לימוד ציור**: הצייר שליט במכחול עוד בטרם התחיל לצייר, מאחר שהקליגראפיה האוריינטלית מחייבת שליטה כזו. שעה שהוא לומד את הציור הוא מסגל לעצמו לא טכניקה, אלא יותר צורות הסתכלות חדשות. |
| 20. התייחסות לבד כאל משטח דו־מימדי, שיש צורך ליצור בו את אספקט המרחב. | 20. התייחסות למשטח המצויר כאל מרחב א־פריורי, שבו בורא הצייר את עולמו. |

**פוסט סקריפטום**

מהאמור ברשימה זו, עלול להתקבל הרושם שכותב שורות אלו מנסה להטיף לעזיבת דרך הציור האירופי ולעבור לזו של המזרח הרחוק, ולא כך הוא הדבר. אין כל אפשרות לאדם אירופי להינתק מהקונטקסט החברתי, הרוחני והחווייתי שבו נולד, התחנך וחי, וכל ניסיון כפוי לעבור לקונטקסט אוריינטלי, הזר בטבעו לאירופי, נדון מראש, ברוב המקרים, לכישלון. אפשר ללמוד הרבה מגישתו של הצייר הזן בודהיסטי. אפשר לקבל ממנו דברים רבים שהיוצר המערבי יכול, ולמעשה חייב, להשתמש בהם. אך כמו כל השפעה, זו צריכה להיקלט לפי דרכו הוא.

לאמיתו של דבר, כל עוד אין לאיש המערב אמונה אובייקטיבית, הוא לא יוכל להגיע להישגי הציור והאמנות של הזן בודהיסטי, בשים לב לקשיי קומוניקציה שבין עולם סובייקטיבי אחד למשנהו. אפשר רק לנסות ולדון על חוויות, שאם כי הינן סובייקטיביות לכל אדם בנפרד, בכל זאת הינן משותפות. במידה זו או אחרת, לרבים.

**הערות**

1. רשימה זו מהווה. בעצם, ראשי פרקים בלבד למחקר השוואתי מקיף יותר על ההבדלים המהותיים בין הציור האוריינטלי לציור האירופי. טבעי הדבר, שאין מגמתה של רשימה זו לעמוד על כל ההבדלים בין הציור האוריינטלי בכללו ובין הציור האירופי, אלא רק להזכיר נקודות יסודיות אחדות. וגם זאת, מסיבה מובנת, רק בקיצור נמרץ ולעתים אף ברמז בלבד. הבדלים אלה, שאינם נראים ברורים במבט שטחי, הינם יסודיים ביותר. הסיני והיפני מבחינים היטב בין תיאור חיצוני של דבר או חוויה ובין הצבעה לעברם, בין סיפור על דבר ובין סיפור הדבר עצמו. האגדה הבאה יכולה להמחיש הבדלי גישה אלה בצורה ברורה יותר:

באחת הערים בסין עמד מנזר, ובו קיר שהוקדש לעיור של דרקון. יום אחד, פנה אב המנזר אל הצייר הידוע, שחי בקרבת מקום, וביקשו לצייר דרקון על קיר המנזר. הצייר אמנם שמח מאוד לכבוד שהעניק לו אב המנזר, אך הודה בפניו שלא יוכל לצייר דרקון, מאחר שאף פעם בחייו לא ראה דרקון. "זו איננה בעיה", השיבו אב המנזר. "שב וחשוב על הדרקון, וכאשר תרע לצייר דרקון בוא למנזר. יש לנו זמן רב לחכות".

הצייר ישב להרהר בדרקון. הוא עבר בערי סין והתבונן בציורי הדרקון השונים, ועדיין לא ידע כיצד לצייר דרקון. כך ישב שנים אחדות, ובוקר אחד, בקומו, נדמה לו שהוא רואה לפניו דרקון. הוא התבונן היטב בקשקשיו, בצבעו ובצורתו. ואחר כך תפס את דליי הצבע והמכחולים ורץ למנזר. בהגיעו למנזר פנה אליו אב המנזר ושאלו:

"עכשיו כבר אתה יודע לצייר דרקון?"

"כן, אני חושב שאני יודע!" השיב הצייר. אב המנזר הרים את מטהו והחל לחבוט בצייר עד שזה נס על נפשו וברח מהמנזר. כאשר הגיע לביתו תהה על משמעות גירושו מהמנזר על ידי אב המנזר. "מסתבר", הרהר לעצמו, "שאיני יודע עדיין לצייר דרקון. מה, אם כן, אוכל לעשות?".

כך ישב והתעמק בבעיה שנים על גבי שנים עד שאמר נואש והפסיק להרהר בכך. בוקר אחד, שעה שקם משנתו, חש כי בשנתו הפך לדרקון. הוא חש את הקשקשים הירוקים העוטים את גופו, את הציפורניים הנוראות שלידיו ולרגליו, את זנבו הקוצי ואת נשיפתו היורקת להבות. לאט לאט הרים את דליי הצבע ומכחוליו והלך שנית למנזר. כשהגיע לשם, החל מייד לצייר את הדרקון. אב בית המנזר שהוזעק למקום שאלו בשנית: "עכשיו, האם אתה יודע לצייר דרקון?". הצייר אף לא השיב לו, אלא התנפל עליו בציפורניים לטושות ובשאגה איומה. מספרים שהדרקון שצייר היה הדרקון הנאה שבסין.

אגדה זו מבהירה היטב את ההבדל בין גישת הציור האופטימלית האירופית, המקבילה לשלב הראשון שאותו עבר הצייר, ובין זו הסינית־יפנית, הדורשת את השלב השני. האירופי ימצא את סיפוקו ברגע שדמיונו הנלהב יראה לו את הדרקון כמו חי לפניו - ואם יציירו תהיה זו אמנות מתארת. הוא יתאר את הדרקון - או כל נושא שהוא - כאילו עמד לפניו פנים אל פנים תוך הזדהות אקספרסיוניסטית. למעשה, זה השיא האפשרי של אמנות מתארת. לזן בודהיסט זה אינו מספיק לגמרי. חייבת להיות כאן הזהות של "אני זהה לנושא" בניגוד ל"אני עומד מול פני הנושא". אין הצייר הבודהיסטי מנסה למסור מה תהיה חווייתו של אדם העומר מול דרקון, אלא להצביע אל חוויה שמעבר להבדלי "אני מול ...", בעת שחדל להתקיים ההבדל בין ה"אני" ובין העולם החיצוני.

2. הקורא יבחין שרוב הרשימה מדברת, אמנם, על "הציור האוריינטלי", אך מכמה סיבות הכוונה לציור ה"זן בודהיסטי". אם כי ה"זן בודהיזם" (או בסינית צ'אן בודהיזם) הגיע לסין רק במאה החמישית לספירה ומצא שם אמנות מפותחת למדי, גיבשו הציירים הזן בודהיסטים את אשר מצאו לפניהם והביאו את הציור הסיני לשיא רוחני. מאז ואילך, קבע הציור הזן בודהיסטי את פני האמנות הסינית והיפנית החשובה ביותר. אמנם, גם בסין וגם ביפן התפתחו סוגי ציור אחרים, שהעדיפו את היסוד הדקורטיבי והקישוטי או את הגוון התיאורי והמספר בדומה לאמנות אירופה. אך גם

סוגי ציור אלה התייחסו לציור הזן בודהיסטי ושאבו ממנו כל הזמן. בלשון אחרת, אפילו הציור הדקורטיבי והתיאורי צמח על רקע הציור הזן בודהיסטי וסמך עליו. שלא כציור האירופי, שבו כל תקופה צומחת מקודמתה הישירה או זו שלפניה וניתקת לאט לאט מאלו הקדומות יותר, היה הציור הדקורטיבי והתיאורי של המזרח הרחוק מתייחס כל הזמן אל הציור הזן בודהיסטי ומושפע ממנו. היפני מבחין היטב בין ציור תיאורי או דקורטיבי ובין הציור הזן בודהיסטי וקורא לראשון, בצדק, "אוקיאו-א", היינו "אמנות הרגע החולף", בניגוד לאמנות הזן בודהיסטית, שאינה אמנות הרגע החולף אלא אמנות הנצח. אפשר לומר, אם כן, במלוא הצדק, שליבו של ציור המזרח הרחוק הוא הציור הזן בודהיסטי. זוהי הסיבה, שרשימה זו מתייחסת לציור זה גם כאשר הוא נקרא כאן בהכללה כ"ציור אוריינטלי", "ציור המזרח הרחוק" או בכל שם אחר.

3. כמעט בלתי אפשרי הוא לחדור לסוד הציור האוריינטלי בכלל ולאמנות הזן בודהיסטית בפרט ללא ידיעה מינימלית של יסודות המחשבה הזן בודהיסטית. כמה הסברים הנראים ברשימה כבלתי ברורים, ולעתים אף שרירותיים, יובהרו לאחר עיון בכתבים זן בודהיסטיים והתבוננות בציורים זן בודהיסטיים, כגון של הסינים צ׳ו־ז׳אן (המאה ה־10), פאן קואן (990-1030), הסיה קואי (1180-1230), ליאנג ק׳אי (המאה ה־13), מו־צי (המאה ה־31) וצ׳ו־טה (המאה ה־17), ושל היפנים ססשו (1420-1506), ג׳אינאמי (1431-1485) ושובון, אם להזכיר ציירים ספורים בלבד.

4. באשר למשמעות כל כתם־צבע, אור וצל מסופר הסיפור הבא:

כאשר הגיעו בסוף המאה ה־18 סוחרים לחצר הקיסר הסיני הביאו איתם מספר ציורי שמן של ציירים הולנדים. הקיסר שלה להביא לפניו את הציירים המלומדים והמבקרים והציג לפניהם את הציורים. כדרכם, התבוננו הציירים זמן רב בציורים, ואחר כך הביעו את חוות דעתם. הם שיבחו בנימוס את יכולתם של הציירים האירופים וכושרם האמנותי, התפעלו מטכניקת ציור השמן, שלא היתה ידועה להם לפני כן. אך לאחר מילות הנימוס שאלו את הסוחרים את השאלה היסודית: "מהו הכתם המלוכלך שנמצא ליד אפו של האדון המצויר על הבד?". "זהו הצל של האף", השיבם הסוחר. "הצל?", תמהו הציירים. "איך ייתכן שאדם מבוגר יצייר דבר שברגע זה קיים, ובעוד רגע לא יימצא באותו מקום. והרי כל ילד יודע שהצל חולף ואינו מהותי לדמותו!".

5. הבדלים אלה בגישה לפרספקטיבה וחשיבותה נובעים מסיבה נוספת. רוב רובו של הציור האירופי, לפחות עד התקופה המודרניסטית, התייחס אל הבד באל משטח דו מימדי, שיש להופכו בעזרת פרספקטיבה זו או אחרת למעין משטח תלת־מימדי. הצייר האוריינטלי התייחס אל המשטח המצויר מלכתחילה כאל מרחב שבו הוא בורא את היחידות הפלסטיות. מבחינתו, אין כל צורך להפוך את המשטח הזה למרחב תלת-מימדי הוא כזה כבר מלכתחילה. באורח מעשי, נראה פתרונם של האמנים האוריינטלים לבעיית המרחב כ"מבט מראש ההר", הקרוב ל"מבט הציפור", אך הטווח שלו, כאמור, גדול יותר.

יואב בראל

# בעיית המיקום בפיסול המודרני

*עכשיו*, (17-18) / קיץ תשכ״ו, סתיו תשכ״ז, 1966
עורכים: ברוך חפץ, גבריאל מוקד

א.

שפע תצוגות הפיסול בעת האחרונה – תערוכותיהם של יחיאל שמי, מארק שפס, יגאל זמר, הנרי מור, יגאל תומרקין, פנחס עשת ואף זו של רודן – מעלה בפני הקהל, האמן והתיאורטיקן כאחד, בעיה חמורה בפיסול שהחריפה ביותר בתקופה המודרנית: בעיית היחס בין היחידה הפיסולית ובין החלל המקיף אותה, שבו היא שרויה.

אין מטרת עיון זה או כוונתו לעסוק בשיפוט ערכי־איכותי, הדן ביצירותיו של אמן זה או אחר. הדוגמאות שתובאנה, תשמשנה אך ורק לשם המחשת האספקטים העיוניים שהם נושא הדיון. במלים אחרות, הדיון ייסוב על בעיות עקרוניות שעימן האמן־הפסל חייב להתמודד בעת תהליך עיצוב יצירותיו.

כהמחשה טובה, טרם הבירור העיוני, עשויות לשמש שתי תערוכותיו של יחיאל שמי שנערכו בזמן האחרון. בביתן "הלנה רובינשטיין" בתל אביב הוצגו פסליו הגדולים של שמי, ובמקביל לכך, באולם הקטן של גלריה "גורדון", הוצגו פסלים בפורמטים קטנים יותר. ניתן, לפיכך, להשוות את פסליו בשני הקשרים שונים – ונראה שהשוואה כזו יכולה להביא להרהורים מאלפים למדי. לכאורה, היו כל נתוני התצוגה – שטח התצוגה הנרחב, אפשרויות הארגון, חלוקתן האפשרית של היצירות בשלוש קומות שונות וכיוצא באלה – לטובת התערוכה בביתן "הלנה רובינשטיין". אך כל צופה שניסה לערוך השוואה, גילה עד מהרה שדווקא בגלריה "גורדון" קיבלה התערוכה גוון עשיר ורחב יותר, אשר הקנה ליצירותיו של יחיאל שמי מימד שכביכול היה חסר בתערוכת הפסלים הגדולים. מספר צופים – ביניהם גם אמנים – ניסו להסביר תופעה זו, המוזרה לכאורה, בהעלותם את הטיעון שלפיו היתה התערוכה בגלריה "גורדון" שלמה יותר בגלל האינטימיות של אולם התצוגה ובגלל ארגון הפסלים ועימודם באופן רגיש יותר. באמת, במבט ראשון, נראה כאילו עיקר השוני היה נעוץ בסידור התערוכה; אך זוהי גישה פשטנית מדי. אותו אדם עצמו – הפסל – אחראי, בסיכומו של דבר, לסידור וארגון התערוכה, ואיש לא מנע ממנו לסדר כאן כשם שסידר שם. יתר על כן, ״אינטימיות״ הולמת אולי פסלים קטנים; אך אינה מתבקשת - ואפילו אינה רצויה - לפסלים בפורמטים גדולים, כאלה שהוצגו במוזיאון תל אביב. לכאורה, שרר, איפוא, שוויון בתנאים בשתי התערוכות. מהו, אם כן, מקור השוני ביניהן?

כבר נאמר שהטענה המסתמכת, ללא בירור נוסף, על השוני בסידור התערוכות הינה פשטנית מדי – אך אין היא חסרת משמעות אם בודקים אותה בצורה קפדנית. למה הכוונה ב״סידור תערוכה טוב"? ברגיל הכוונה היא לציין שתערוכה צריכה להיות מאורגנת כך שכל אחת מהיצירות תהיה מוצגת בצורה שיינתנו לה מרב האפשרויות "לפעול"; או, במלים אחרות, המוצגים צריכים להיות מאורגנים כך שכל פסל יעמוד באופן המגלה בצורה הבהירה ביותר את מרב האספקטים שלו. אספקטים אלה כוללים, בין השאר, תאורה טובה, אפשרות לנוע סביב הפסל ולראותו ממרחקים שונים לפי הצורך ואי התנגשות חזותית של פסל אחד במשנהו. אך מה פירוש "מניעת התנגשות של פסל אחד במשנהו" או "סידור שיאפשר לפסל לגלות את מירב האספקטים שלו"? הבהרה, ואפילו תהיה זו הבהרה חלקית בלבד, של שאלות אלו, מחייבת לחזור ולבדוק מחדש כמה מיסודותיו הראשוניים והבסיסיים יותר של עולם הפיסול. פסל הוא יצירת אמנות שאחד מיסודותיה הוא

החלל. החלל יכול להופיע ביצירת הפיסול בכמה אספקטים (גם אם אספקטים אלה קשורים זה בזה ללא אפשרות הפרדה); נפחו של הפסל גופו, החללים במבנה הפסל, החלל החיצוני שהפסל ממוקם בו והיחס בין הפסל והחלל החיצוני שהוא שרוי בתוכו. עצם הצגת הפסל כיצירה בחלל מצביעה מיד על יחס גומלין הכרחי בין היצירה הפיסולית ובין החלל שבו היא מצויה. כל פסל יודע היטב שליצירתו יש אספקט של נפח (או בפסלים "פתוחים" – צומת חלל) ושפסלו מושפע, למשל, מכיווני תאורה טבעיים ו/או מלאכותיים. האור יהווה, לפיכך, חלק בלתי נפרד מעיצוב היצירה הפיסולית, חלק שיש להביאו בחשבון במשך כל תהליך העיצוב. כל פסל שיתעלם מאספקט התאורה, יואשם, ובצדק, בחוסר רגישות לאחד המרכיבים של הפיסול – ואולי בחוסר רגישות לפיסול בכלל. אך בדיוק כשם שהאור מהווה מימד אימננטי של הפיסול ואי אפשר להתעלם ממנו, כך גם אין הפסל רשאי להתעלם מהיחס בין הפסל ובין המרחב (או החלל) שישמש "רקע מחיה" לפסל. יחם הגומלין בין הפסל למרחב הרקע מהווה חלק בלתי נפרד מהיצירה הפיסולית גופה, והחלוקה - בין ה"פסל", שהוא כביכול העיקר, ובין ה"רקע" שהוא כביכול רק דקורציה נוספת שיש לסבלה - אינה קיימת ביצירה הפיסולית, אלא באה רק לנוחות הדיון. נאמר כאן שקיים – בין אם הפסל רוצה ובין אם אינו רוצה – יחס גומלין בין הפסל לבין החלל שבו הוא נתון; למה הכוונה ב"יחס גומלין" זה? כל גוף תלת מימדי – אפילו גופים שאין להם ברגיל קשר ליצירה אסתטית – משפיע על תפיסת החלל שבו הוא מצוי ובו בזמן גם מעוצב על ידי חלל זה. החלל שבו הפסל מצוי הוא תמיד גורם אקטיבי, המשפיע על הפסל ומושפע על ידיו. אפילו קיר לבנים פשוט מקבל משמעות אסתטית (שהרי אין הכוונה למשמעות מושגית במובן הרגיל) שונה לגמרי בהקשרים מיקומיים שונים: אין דומה קיר במרחב המוגדר על ידי מבנים אורבניים לקיר הממוקם על חולות שפת הים או על צלע הר גבוה או בתוך יער או חורש. אך לא רק הקיר משתנה מעצם היותו ממוקם על שפת ים; גם שפת הים (לפחות תפיסת החלל באותו מקום) משתנה בגלל הקיר. הצופה מביא איתו, למשל, קני מידה השאובים מה"רקע" ומיישם אותם על יצירת האמנות (או על הקיר), אך בו בזמן גם מארגן את ה"רקע" לאור הפסל (או הקיר) הנתונים בו. יחסי פסל־רקע הינם, לפיכך, חלק אימננטי ממבנה הפסל עצמו וכל התעלמות מיחסים אלה תהיה מחדל חמור מצד הפסל ועדות להתעלמות מאחד המרכיבים הראשוניים ביותר של היצירה הפיסולית – בדיוק כשם שהתעלמות מאספקטים של אור, גודל, חומר וצורה תהיה מחדל כזה.

לכאורה, אין הדברים שנדונו עד עתה חדשים במיוחד. היפוכו של דבר, כל אמן־פסל יתייחס אליהם כאל דבר המובן מאליו שכמעט אין צורך לדון בו; אך כאשר בודקים את המסקנות המלאות הנובעות מקביעות אלו, מתחילות להתברר תופעות מוזרות למדי: חלק ניכר ביותר מהפסלים המוצגים כיום במוזיאונים ובגלריות הם יצירת הפסל רק לחצאין! הם יצירת הפסל מבחינה זו שהוא היה זה שאירגן את חומר הפסל וצורתו מעבר להקשר המרחב שבו יהיה הפסל נתון. הם אינם יצירת הפסל בכך שאין הפסל מביא בחשבון את המיקום המיועד שתוצגנה בו יצירותיו, וכל שינוי במקום גורר אחריו שינוי ביחסי חלל־פסל ועימו שינוי ממשי ביותר בתפיסת הפסל עצמו. ברגע שהפסל הועתק מההקשר המקורי שעוצב בו (או מההקשר שהיה לעיני היוצר בעת תהליך העיצוב), השתנה הפסל בדיוק כאילו הדביקו לו איברים נוספים או הגדילוהו לגודל שונה. ופעם נוספת יש להדגיש, שיחסי הגומלין בין הפסל לרקע אינם עניין שולי, שאפשר לפתרו על ידי "טעם טוב" בעת התצוגה; יחס גומלין זה הוא חלק אינטגרלי ממבנה הפסל עצמו – בדיוק כמו הצבע והצורה והחומר. התעלמות של פסל מהמקום שבו יוצג הפסל היא, במקרה הטוב, התחמקות מבעיה שאין לה ברגיל פתרון קל או נוח, וברוב המקרים מעידה על חוסר רגישות מספיקה של הפסל אל יצירתו.

ב.

לאחר שהתבררה חשיבותו של אותו מרכיב בפיסול שכונה בשם "יחס פסל־רקע", עולה במלוא חומרתה השאלה מדוע מתעלמים רוב רובם של הפסלים המודרנים – במודע או שלא במודע – מיחס גומלין זה. ללא ספק מהווה התעלמות כזאת מחדל חמור: אך מהי סיבת מחדל זה?

קשה, ואולי אפילו מוקדם מדי, לנסות את כוחנו בניתוח כל הגורמים למחדל מוזר זה. אולם בה בעת, ראוי ואפשר להבהיר משהו ביחס לבעיה על ידי מתיחת השוואות אחדות בין פתרונות שהוצעו ובוצעו על ידי אמנים בעבר ובין המצוי ברוב הגלריות והמוזיאונים כיום. למעשה בעיית פסל־רקע אינה מיוחדת לפיסול המודרני – אם כי בפיסול המודרני הינה חריפה יותר מאשר בעבר. האמן איש הרנסאנס, הבארוק או התקופה הגותית, ידע בדרך כלל היכן יעמוד פסלו ומהו סגנון הסביבה הכללית שתשמש לו כמסגרת התייחסות. היצירה היתה מוזמנת למטרה ברורה ומוגדרת והפסל הביא בחשבון את התמונה הכללית שפסלו יהיה נתון בה. האמן הכיר היטב את המסגרת הארכיטקטונית והחברתית שלמענה פיסל. יתר על כן, לעתים קרובות היה האמן נוטל חלק נכבד בתכנון המבנה שפסליו הוצבו בו. מיכלאנג׳לו הוא לא רק הפסל שיצר את הפסלים בקבר משפחת מדיצ׳י, אלא גם האדריכל שתכנן את כל המבנה. פסל שנטל חלק בבניין קתדרלה גותית פעל במסגרת הנחיות מדויקות של אדריכל או אף נטל חלק באדריכלות עצמה. אוגוסט רודן, בעת שתכנן את המצבה לזכר אזרחי קלה, ירע בדיוק היכן יעמדו הפסלים ומהי המסגרת הארכיטקטונית שבה יוצגו (גם אם נתעוררו לאחר מכן בעיות מסוימות באשר לגובה שבו יוצבו הפסלים). הפסל היום, לעומת זאת, עובד ברוב המקרים בסטודיו מבלי שיהיה לו אף שמץ מושג היכן ובאיזו הזדמנות יוצגו פסליו. מובן, שגם היום קורה שפסל יוצר פסל למקום מסוים ולפי הזמנה. לעתים אפילו קורה הנס ויש שיתוף פעולה בין הפסל ובין האדריכל (אם כי לרוב יש יותר תחרות על משיכת תשומת לב מאשר שיתוף פעולה אמיתי); אך ברוב המקרים – ודבר זה ניכר היטב בתוצאות – עובד הפסל כאילו באוויר ומתעלם מהבעיה הלא נוחה של יחסי הגומלין בין הפסל למקום שבו יוצב.

אם הפסל אינו יודע מראש היכן יוצגו פסליו, איך יכול הוא, בכל זאת, לפסל? והרי להוציא את המקרים המעטים שבהם הוא עובד לפי הזמנה, אין הוא יכול לדעת מהו המרחב שיצירותיו תהיינה נתונות בו. לכאורה, אפשריות פה שתי דרכי פתרון; אך בדיקת שתי דרכים אלו מגלה שאין הן מהוות פתרון מלא ומשביע רצון. האפשרות האחת: הפסל יכול להביא בחשבון, בעת עיצוב הפסל, מקומות היפותטיים שונים ולהכין פסלים שיותאמו פחות או יותר מראש לכל קטגוריה של הזמנות או רכישות (למשל פסל שיותאם למשהו מעין "דירה ממוצעת" בסגנון הרווח, או לגינה עם דשא בגודל מסוים וכו׳). בדרך זו אין הפסל מתעלם מהרקע, אלא בונה במפורש פסלים שונים לרקעים אפשריים. האמת היא שאין זה פתרון משביע רצון במיוחד (אפילו נוציא את התנגדותו של הפסל בימינו – התנגדות שלא תמיד היא מוצדקת – להתאים את יצירותיו למסגרת שאינה רק מסגרת מרחב, אלא, בסיכומו של דבר, גם מסגרת טעם מסוים). הפגם בגישה אפשרית כזאת הוא כפול: מחד גיסא, הפסל יכול להביא בחשבון רק קטגוריה של מקומות – אף פעם הפתרון אינו ספציפי – ודבר זה מחזיר את עיקר הבעיה לנקודת ההתחלה, ומאידך גיסא. קשה מאוד לאמן לפעול במסגרת שהנחתה הראשונה מזכירה במשהו חנות כל־בו, שכל אדם יכול למצוא בה פסל לכל הזדמנות. הסכנות האמנותיות הכרוכות בגישה מעין זו ברורות למרי ואין טעם לפרטן.

הגישה השנייה אל הבעיה – ונראה שזוהי הדרך שנוקטים בה רוב הפסלים היום – היא בפשטות להתעלם ממנה. הפסל עובד בסטודיו. מנתק את עצמו ככל האפשר מכל יחס של מקום/זמן (יש לזכור שגם הזמן – כפי שהוא מופיע באפשרויות התנועה של הצופה ושינויי האור מסביב לפסל – הוא גורם נכבד), ומתעלם מכל הבעיה של יחסי פסל־רקע. זהו פתרון נוח מאוד לפסל, מה גם שהנטייה להתחמק מהבעיה מחוזקת על ידי רציונליזציות שונות שתידונה בהמשך הדברים. אך, כאמור, אין זה פתרון אמיתי כלל ועיקר: הוא הושג על ידי התעלמות מהבעיה ולא על ידי התגברות עליה.

עד עתה, נדון גורם אחד המקשה על הפסל המודרני לפתור את בעיית יחסי פסל־רקע: אי

יכולתו לדעת מראש – על כל פנים ברוב המקרים – את המקום שבו יעמוד הפסל. אך קיימים גם גורמים נוספים וקובעים לא פחות. גורם נוסף כזה הוא השוני בעקרונות הסגנוניים של הפיסול המודרני לעומת העבר. בעבר, עם כל ההבדלים בין תקופות שונות וסגנונות שונים, היה הפסל בעיקר עיצוב נפח. רבים מהפסלים היו צמודים לקיר ואלה שעמדו במנותק מהקיר – בכיכר או על כן – עוצבו כנפחים סגורים ומתמשכים. האמן עסק בתיחום נפחים סגורים בפני עצמם, נפחים שאינם פתוחים או חדירים לחלל שמחוצה להם. אמנם גם פיסול כזה מותנה ומושפע מאוד על ידי הסביבה שהוא נתון בה; אך השפעה זו הינה קטנה באופן יחסי לעומת השפעת הסביבה על פיסול פתוח שהחלל חודר בו לתוך הפסל, או אפילו מעוצב במפורש על ידי משטחי הפסל הפתוח (הפסל מהווה במקרה כזה מעין "צומת" של חללים המצויים מחוצה לו; במלים אחרות – פסל כזה, עיקר משמעותו היא אירגון החלל ועיצובו). בפסל ה"פתוח" יחסי פסל־רקע הדוקים יותר מאשר אי פעם – דבר שכמובן מחמיר ביותר את הזנחת אספקט זה בפסלים רבים כל כך. לכאורה, אפשר להעלות טענה דומה גם כלפי הציור המודרני; אך באנלוגיה כזאת יהיה הדיוק מועט בלבד: הציור יכול להיות "מבודד" מהקיר שעליו הוא תלוי במסגרת הולמת, שתקצה מעין "תחום דיון" שבו חל האירוע הציורי. הציור יהווה אז תחום בפני עצמו – ואפילו יספק לעצמו כעין חלל ציורי עצמאי. מבחינה זו הציור הוא צנטריפטלי, היינו, ממקד את תפיסת המסתכל בעצמו ומנתק את מבטו מהרקע. הפיסול, לעומת זאת, הוא גם צנטריפוגלי, היינו, מושך אליו את כל החלל ומעצבו מחדש (כמובן שגם הוא מרכז את מבט הצופה – אך בצורה שונה מהציור: אין הוא מנותק מהסביבה, אלא, להפך, מעצב אותה ובמובן מסוים מטמיע אותה במבנהו). המסקנה הישירה משוני זה שבין ציור לפיסול, מסקנה המאושרת היטב על ידי הניסיון, תהיה שהרבה יותר קל להציג ציורים מבלי שיפריעו זה לזה (אם כי גם פה יש להיזהר היטב) מאשר להציג פסלים – בעיקר פסלים פתוחים – שבהם חודר אירגון החלל של פסל אחד לאותו חלל עצמו, המאורגן באופן אחר על ידי פסל אחר. מסקנה נוספת: קל יותר להציג זה ליד זה פסלים העשויים על פי תפיסת הנפח הסגור מאשר פסלים פתוחים.

ג.

עד עתה, נבדקה שאלת יחסי הגומלין בין פסל־רקע על פי אספקטים שאפשר אולי לכנותם בתואר "אובייקטיביים": היותו של הפסל חלק מהמרכיבים של תפיסת החלל אינו תלוי ברצונו או באי רצונו של הפסל או הצופה. גם היות הפסל הפתוח רגיש יותר להשפעות חלל־רקע אינו תלוי במיוחד בעמדותיו של הפסל או המסתכל. אולם יש לבדוק את הבעיה מנקודת מבט נוספת: אספקט שבגוזמה קלה אפשר יהיה לכנותו "סובייקטיבי" בהיותו נובע מעמדותיו הפנימיות והתרבותיות־חברתיות של הפסל (או לפחות של חלק גדול מהפסלים והאמנים בכלל בימינו). ברקע פעילותו היוצרת של האמן מצויה תפיסה תרבותית־פילוסופית, שאפשר לכנותה "המיתוס של אי תלות היצירה האמנותית". עמדה זו טוענת, ובמידה מרובה של צדק, שיצירה אמנותית יכולה להיבדק אך ורק מתוך חוקיותה האימננטית ואין לבדקה מתוך דוגמות או השוואה לניסיון אמפירי. איכותו וערכו האמנותי של ציור, למשל, לא ייקבע על ידי היותו תואם (או לא תואם) דוגמה של פרספקטיבה או על ידי היותו תואם לניסיון היומיומי. לתפיסה זו של אי תלות נודעות השלכות ישירות על היצירה האמנותית גופה: כדי למנוע את הפיתוי העלול להתעורר בלב הצופה (או הקורא) להשוות את היצירה עם קריטריונים יומיומיים ולא רלוונטיים, מנתקים האמנים את אירועי יצירותיהם מהקשרי זמן/מקום. נטייה זו להפוך את היצירה למשהו הרמטי ועצמאי מופיעה במידות שונות של קיצוניות כמעט בכל האמנויות. נטייה זו קיימת גם באמנויות המלים – למשל אצל פרנץ קפקא, חורחה לואיס בורחס, ז׳אן ז'נה, בקט, יונסקו ורבים אחרים. הצייר מגלה נטייה חזקה להתעלם מהמקום שיוצגו בו ציוריו, ולהתייחס אך ורק לתבנית הקיימת בתוך ארבעת פסי המסגרת והבד. גם הפסל, כמוהו כאמנים האחרים, נוטה לעסוק בפסל כבעצם המנותק מכל הקשרים של חלל וזמן. אולם כאן מתברר שמצבו של הפסל – מחמת עצם המדיום שלו – קשה הרבה יותר מזה

של האמנים האחרים. הסופר, הטווה את המירקם הסיפורי – אפילו אם מירקם זה הוא מחוץ להקשרים רגילים של זמן/מקום – יכול לייצור גם את מסגרות ההתייחסות (frames of reference), שעל רקען מתחוללים האירועים ביצירתו. הצייר יכול ליצור חלל ציורי בעל מבנה קבוע (לכל יצירה), שבו מתארעים האירועים הציוריים. מרחב הפעילות של הציור גם תחום היטב על ידי המסגרת המבודדת את הציור מהסביבה החיצונית. לאמנות הציור נודעת מבחינה זו השפעה צנטריפטלית: הציור מרכז את תשומת הלב בתוכו ומנתק אותה מהסביבה החוץ־ציורית (בעודו מספק "סביבה" שהיא חלק מהציור גופו). שונה המצב בפיסול. אמנם גם הפיסול מנסה למשוך את תשומת הלב: אך יש במבנהו קשר בלתי ניתן לניתוק מהסביבה הקונקרטית שהוא נתון בה. נודעת לו, לפיכך, מבחינה זו, השפעה צנטריפוגלית: הוא מארגן את החלל שמחוצה לו ומצביע על המרחב שמחוצה לו (וכבר צוין שאספקט זה הוא חלק אינטגרלי של הפסל עצמו). האמן־הפסל אינו רשאי, לפיכך, להיות מנותק מהקונטקסט אשר בו יהיה נתון פסלו. עם כל רצונו להיות חופשי חופשי מ"כפיות חיצוניות", תהיינה אלו תמיד חלק בלתי נפרד מפסלו: הפסל אינו יכול להגיע למעמד של עולם הרמטי בפני עצמו. הרצון לאי תלות של היצירה האמנותית יכול להתבטא אצל הפסל בכך שאין הוא חייב דין וחשבון לדוגמה כלשהי ויצירתו תיבחן מתוך חוקיותה האימננטית; אך אין הוא יכול להרחיב אי תלות זו בכך שינתק את הפסל מהקשרי חלל/זמן נתונים. כל ניסיון ניתוק כזה יהיה, גם מבחינה תיאורטית, התחמקות מבעיה פיסולית קיימת.

ד.

עתה, משהועמדה הבעיה של יחסי פסל־רקע באור בהיר יותר, אפשר גם להבין מדוע חלק ניכר כל כך מהפיסול המודרני נראה כאילו אינו מתאים לשום מקום. הפסלים שנעשו מחוץ להקשר – ברגיל בסטודיו של האמן וללא הבאה בחשבון של מקום תצוגה זה או אחר – אינם מתאימים לכל רקע סביר שאליו הם עשויים להתגלגל: לא לבית ולא לדירה, לא לגן, לא לגלריה, ואפילו לא למוזיאון (אם כי שני האחרונים מסוגלים – אם יש למארגנים הרבה מאוד רצון טוב והרבה מאוד אמצעים – ליצור סביבה מלאכותית שתפחית במשהו את עיוות הפסל הנוצר על ידי היותו נתון במרחב חדש). הבעיה היא בעיה ממשית. כיצד אפשר לפתרה?

לפני העלאת הרהורים על דרכים אפשריות לפתרון, שומה עלינו להדגיש שאין עיון זה חייב להציע פתרונות כלשהם! פתרון חייב, לאמיתו של דבר, לבוא בכל מקרה לגופו של עניין בהתאם ליצירה, לגישת האמן ולתנאים הקשורים בתהליך העיצוב האמנותי. מבחינה מסוימת קיימת אפילו מעין סכנה בהעלאת רמזים לפתרונות אפשריים – מישהו תמיד עלול להתייחס אל רמזים אלה כאל דוגמה חדשה עם כל הכרוך בהתייחסות כזאת. מן הדין, איפוא, להצהיר בבירור: אין הכוונה לקבוע דוגמה כלשהי או ליצור תחליף לפתרונות אישיים של כל אמן – בתנאי שיהיו אלה באמת פתרונות ולא התחמקות מכל הבעיה מעשה בת יענה. אם נזכור הסתייגות זו, אפשר, בכל זאת, לנסות ולבדוק מספר גישות כלליות, שאולי בהן יוכל להיעזר האמן בהגיעו לפתרונות אישיים משלו.

אפשרות אחת, מוגבלת מאוד, בהיותה מותנית בסגנונו הספציפי של האמן, היא ניסיון לבנות את הפסל כך שיהיה אוטונומי ככל האפשר. דבר זה יחייב את האמן להעדיף צורות סגורות, נפחיות והרמטיות ככל האפשר. כבר צוין שנפחים הרמטיים פגיעים פחות משינוי סביבה (אם כי אינם מחוסנים כלל ועיקר בפני שינוי כזה). לדוגמה, אפשר להביא חלק ניכר מפסליו של פנחס עשת, שבכוונה תחילה מנסה ליצור הרמטיזציה של המבנה הפיסולי בתוך עצמו ולנתקו ככל האפשר ממבנה החלל החוץ־פיסולי. אפשרות כזו מותנית מאוד, כאמור, בפסל הספציפי; לפסל "פתוח", למשל, אין פתרון זה אקטואלי ביותר.

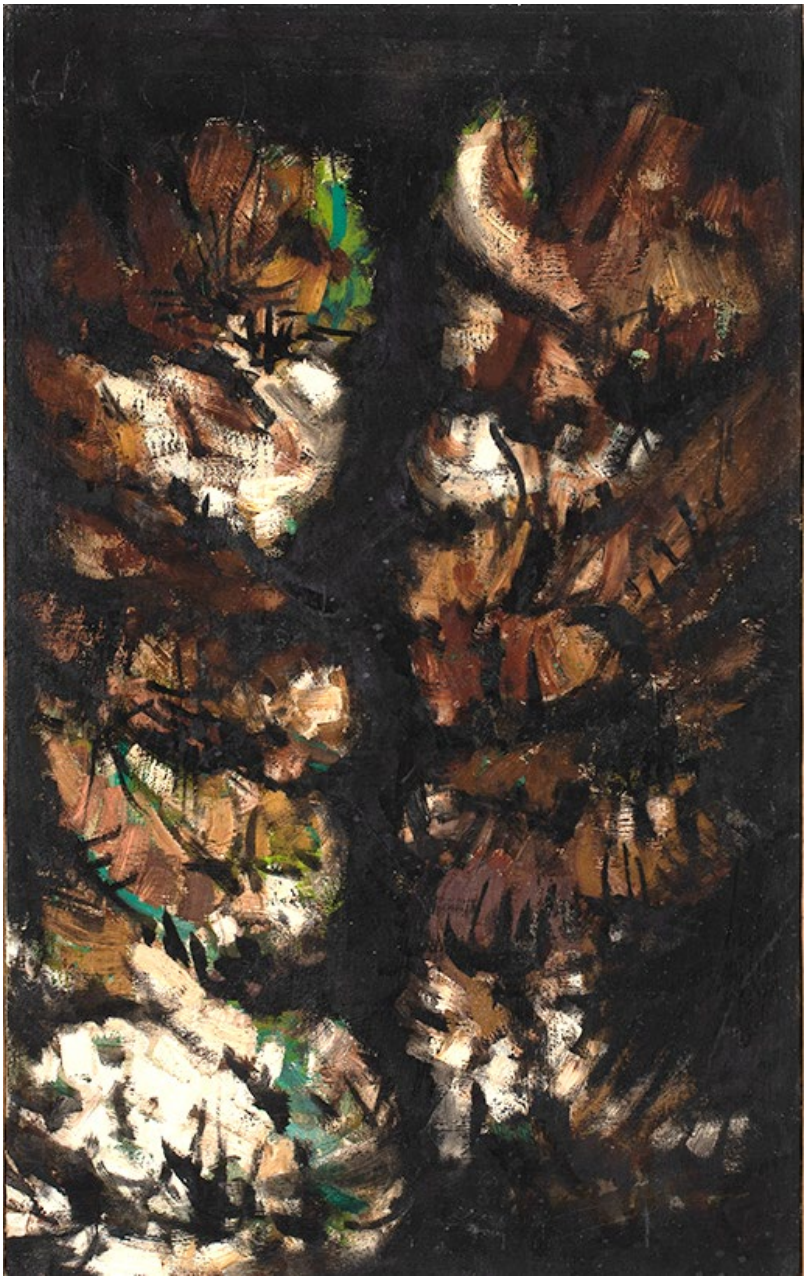
אפשרות אחרת, רחבה וכללית יותר, היא כמעט האפשרות האידיאלית: שיתוף פעולה הדוק ככל האפשר בין פסל לאדריכל. במקרה כזה אפשר להביא בחשבון את "טווח המחיה" של הפסל ולשלבו שילוב מלא בחלל. אבל מן הדין להעיר, כי כדי שיהיה זה שיתוף פעולה אמיתי חייב

האדריכל לזכור שהפסל אינו רק "קישוט" לבית, והאמן חייב לזכור שהבית אינו רק בבחינת "הזדמנות" להקים פסל. כל תחרות בין הפסל לאדריכל על תשומת הלב של המסתכל, תגרור אחריה מיד מתח מיותר שיגרע הן מערכו האסתטי של הפסל והן מזה של המבנה הארכיטקטוני. הפסל והבניין חייבים להשתלב ביחידה אסתטית אחת בלא אפשרות להפריד ביניהם. דבר זה אינו קל כל כך כפי שהינו עלול להישמע. האדריכל רואה את עצמו – במידה מסוימת של צדק – כיוצר מבנה פיסולי. האדריכל משתדל לעצב חללים שימלאו פונקציה שימושית ואסתטית בעת ובעונה אחת. הוא ינסה, ובצדק, לעבד את הפרטים הארכיטקטוניים כך שיהוו שלמות המקיפה את כל המבנה הארכיטקטוני וסביבתו הקיימת. אפילו אם יהיה מוכן לשלב בבניין יצירות פיסוליות (ואם לא ירצה להתייחס אליהן כאל "קישוט" טפל בלבד), יתבע, ושוב בצדק, לפקח ולקבוע גבולות סגנוניים כלליים ליצירה הפיסולית האמורה להשתלב במבנה הארכיטקטוני. הפסל, מצדו, מעדיף כרגיל להתייחס אל המבנה הכללי כאל "רקע" שיאפשר לו ליצור פסל, שתובאנה בו לידי ביטוי הבעיות הפיסוליות המעסיקות אותו (והמהוות, לעתים קרובות, את כל סגנונו האמנותי) מעבר להקשר הבניין הספציפי הנתון. לכל הנחיה של האדריכל יתייחס הפסל כאל התערבות חסרת כל הצדקה בענייניו האמנותיים. זוהי דרך נוספת שבאה לידי ביטוי בהתייחסות למה שנקרא כאן "מיתוס אי התלות של היצירה האמנותית": האמן נוטה ליצור – גם בהקשר של בניין מסוים – יצירה שתהיה אולי שלמה בפני עצמה, אך עצמאית ביחס לסביבה הנתונה, ויראה כל הנחיה מצד הארכיטקט כפגיעה והתערבות. גם הארכיטקט, אם כי אולי פחות מהפסל, יעדיף להשלים את המבנה הארכיטקטוני ללא "התערבות מבחוץ" (במקרה זה התערבות הפסל). שיתוף פעולה אמיתי בין האדריכל לאמן אפשרי, איפוא, אם שניהם יוותרו מעט על הרגש המגלומני, ואם כל אחד מהם יכבד יותר את מלאכתו־יצירתו של האחר. אך גם אפשרות זו, של שיתוף פעולה מלא ואמיתי בין האמן לארכיטקט, הינה מוגבלת – ספק אם חי היום פסל המוכן לחכות להזדמנות כזו בטרם יפסל. ברוב המקרים הוא יוצר מיוזמתו וללא הזמנה.

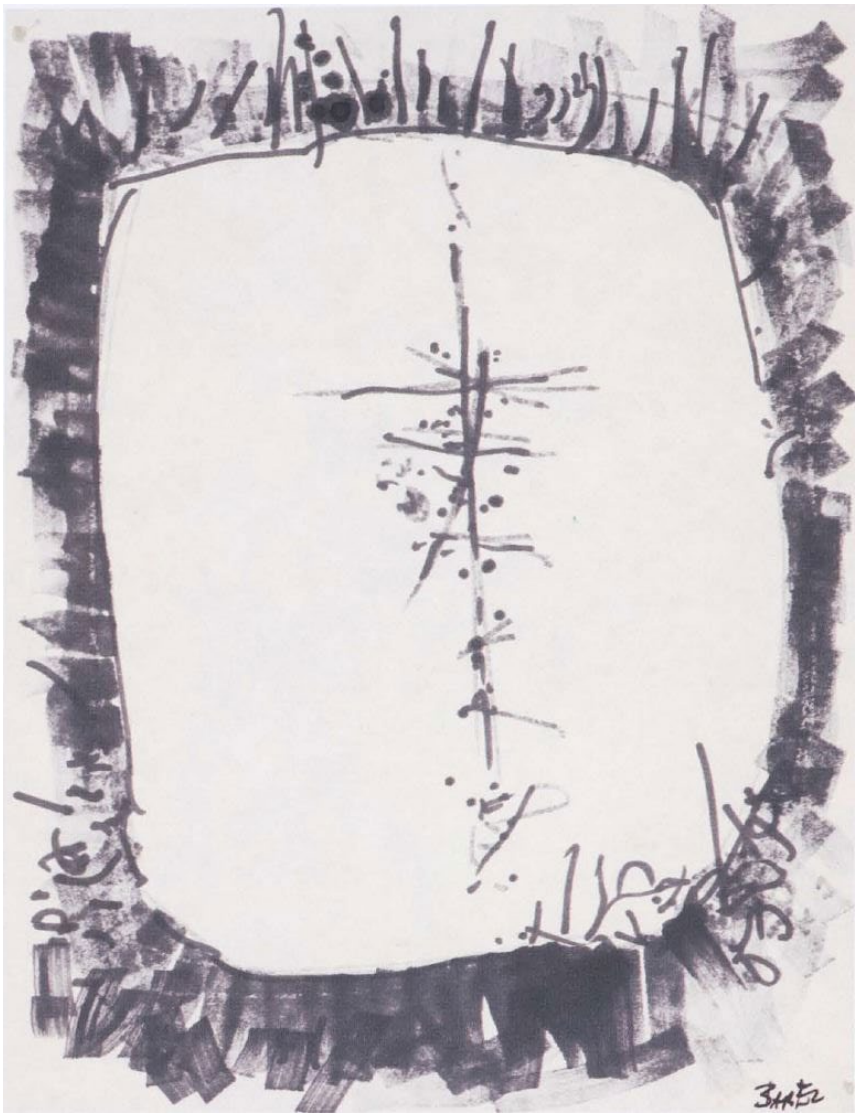
דרך נוספת, שתאפשר לאמן לפסל ללא הזמנה מוקדמת ובאטלייה, תתגשם כאשר האמן יביא בחשבון מקומות תצוגה אפשריים. אין הכוונה להכנת "פסלים לכל מקרה שיזדמן" – כפי שהועלתה אפשרות מעין זו כבר קודם – אלא להרהור מעמיק יותר על הקשרים חברתיים וארכיטקטוניים שיהוו רקע לפסל, אשר יוצג מתוך זיקה אליהם. במלים אחרות, האמן יהיה צריך להביא בחשבון שפסלו יוצג בדירה פחות או יותר סטנדרטית – מאותו סוג הדירות המוכר כל כך לכל אחד! ברור לי בהחלט שעצם הרעיון שאמן צריך להביא בחשבון דירה סטנדרטית כרקע שיהווה חלק מהפסל, עשוי לעורר סלידה עמוקה בקרב רבים מהאמנים. דירה כזאת נראית לאמנים רבים כסביבה חוץ־אמנותית או אפילו אנטי־אסתטית במפורש, וכל מחשבה על שילוב בינה ובין הפיסול מגבירה את הרצון להתעלם מסביבה זו כליל ולעצב את היצירה הפיסולית כיחידה אוטונומית המנותקת מהקשרים זרים; אך כבר נאמר שבגישה כזאת אין האמן פותר את הבעיה אלא מתעלם ממנה. כאשר יהרהר האמן - אם אמנם יעשה זאת - בסביבה או ברקע קיימים, עליו גם לזכור מה המקום שתתפוס יצירתו בהקשר כזה: מקום זה לא יהיה בהכרח מרכזי ביותר. ההילה, שהעטתה בה המאה ה-19 את האמנות כ"מופע כמעט אלוהי", נעימה מאוד לאמן והוא שש לאמצה לעצמו וליצירותיו. הוא היה מעדיף לראות את הדירה (או הגינה) כקישוט סתמי ליצירתו, או לפחות מאורגנת סביב הפסל. האמת היא, שלהוציא מטורפים ספורים לאמנות (וגם בין אלה בודדים בלבד), לא יעלה על דעת איש לארגן דירה סביב פסל. ובצדק. ברירה "גם" אוכלים, גרים, משוחחים ועוד ועוד ללא כל קשר לפסל. אין כל אפשרות סבירה לארגן את החיים ברירה כך שהפסל יעמוד במרכזם ויכריז על עצמו בלי הרף. יש למצוא שיווי משקל כלשהו בין נוכחותו האסתטית של פסל (או של כל יצירת אמנות אחרת) ובין הפונקציות השונות של מקום שגרים ו/או נמצאים בו תקופות זמן. בנטייתם המוגזמת של אמנים רבים למונופוליזציה של תשומת הלב יש משהו נאיבי, ילדותי. מתעורר בהחלט הרושם שחלק מהאמנים, בהשליכם את ה"אני" שלהם אל המוצר האמנותי, תובעים לקבל, דרך היצירה האמנותית, אותה תשומת לב שהיו רוצים לקבל מנוכחותם האישית. תביעות יתר מסוג

זה מביאות, בסיכומו של דבר, לניתוק האמן ויצירתו מהמסגרות החברתיות המהוות, למעשה, את הרקע היחיד והאמיתי לפעולתו. מובן, כי גם לאפשרות זו (היינו, הבאה בחשבון של רקע סטנדרטי ליצירת אמנות) נודעות מגבלות שונות. והרי הבולטת שבהן: כל אימת שהיצירה תובא למקום ספציפי, יהיה צורך "להתאים" את המקום והיצירה זה לזו – תהליך הגורר אחריו תמיד פשרות דקורטיביות.

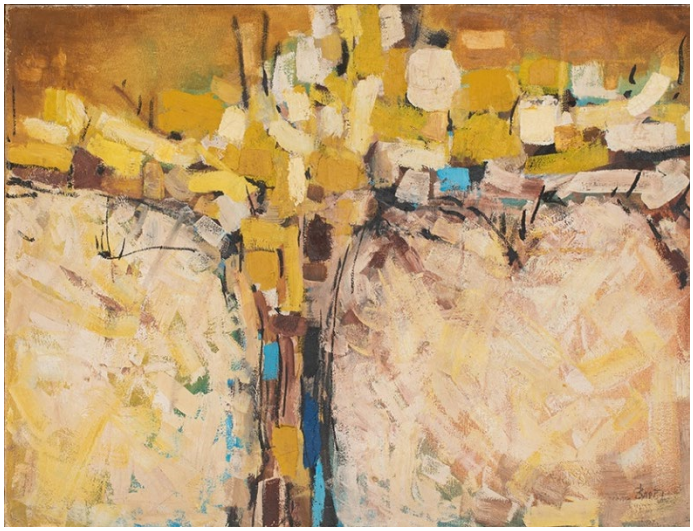
קיימות, כמובן, אפשרויות אחרות. כבר נאמר שאין הכוונה לנסות ולמצוא כללים או דוגמות, אלא להרהר בגישות שבמסגרתן יוכל האמן האחראי למצוא פתרונות אישיים. כך או כך, נראה שללא ספק האמן חייב – בעיקר הפסל – להרהר היטב באותו מרכיב פיסולי שנקרא כאן "יחסי פסל־רקע".



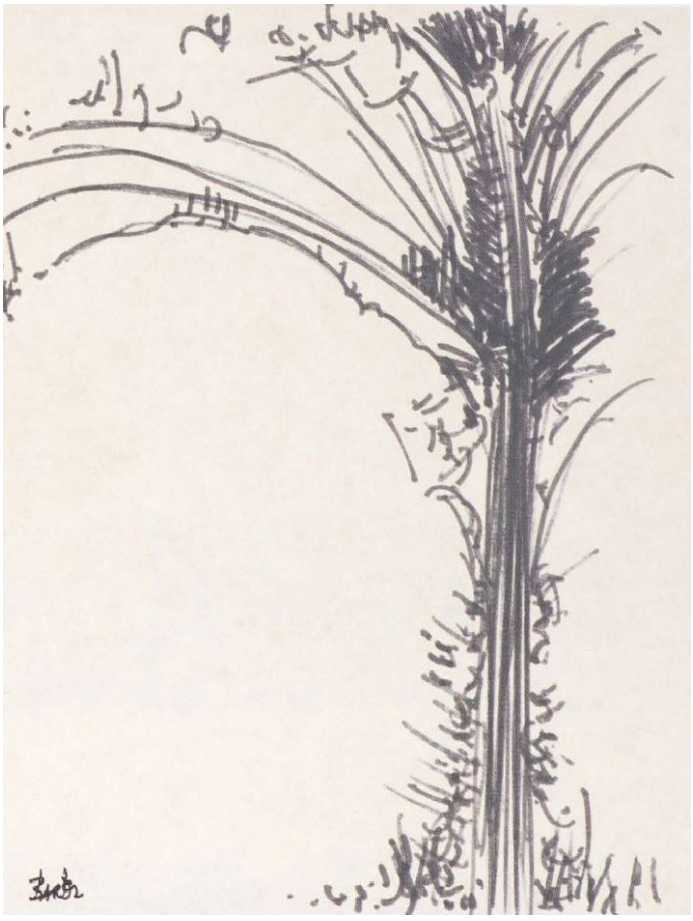
Cat. 44. *In a Glade in the Woods,* ca. 1965 / קט' 44. *במַערה היער*, 1965 בקירוב



קט' 46. *מַעֲרֶה*, 1965 בקירוב / Cat. 46. *A Glade,* ca. 1965



37



38

Cat. 37. *Landscape,* prior to 1965 / 1965 קט' 37. *נוף*, לפני

Cat. 38. *Drawing,* prior to 1965 / 1965 קט' 38. *רישום*, לפני



Cat. 29. *Untitled,* 1963–1965 / 1965-1963 ,*ללא כותרת* .29 קט'



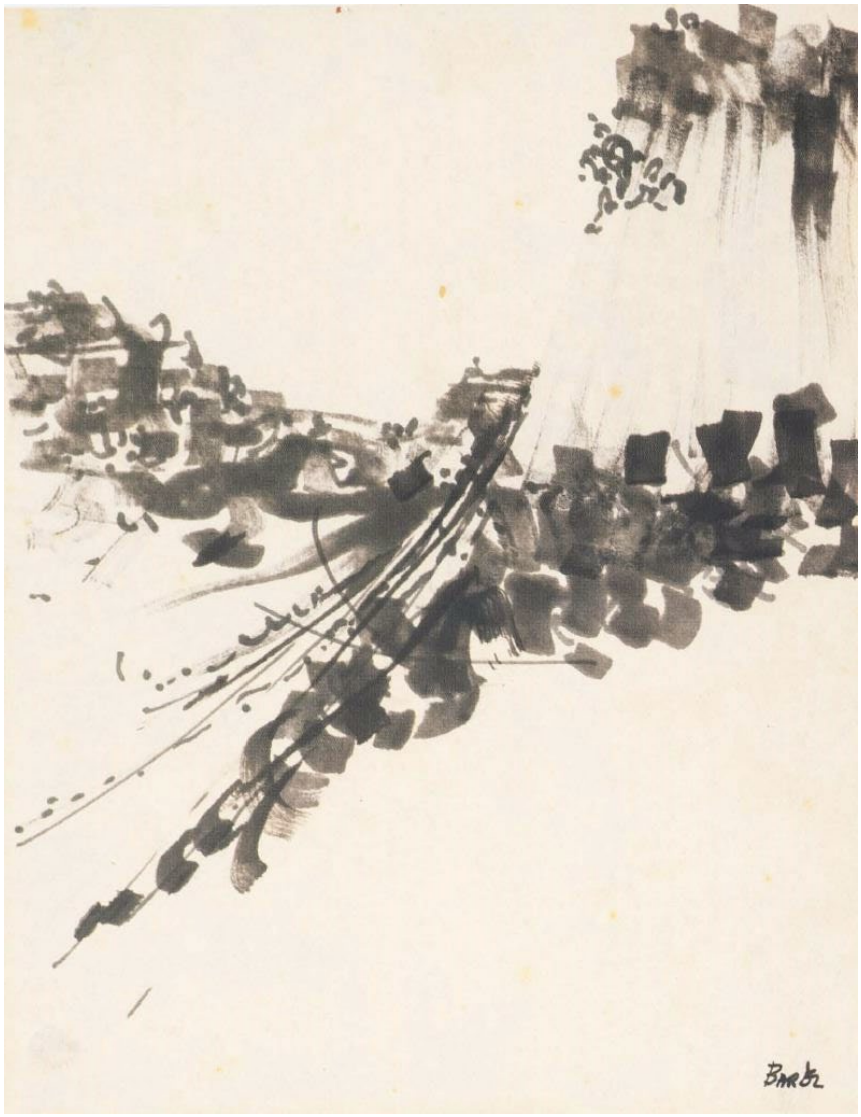
קט' 28. *ללא כותרת*, 1963-1965 / Cat. 28. *Untitled,* 1963–1965



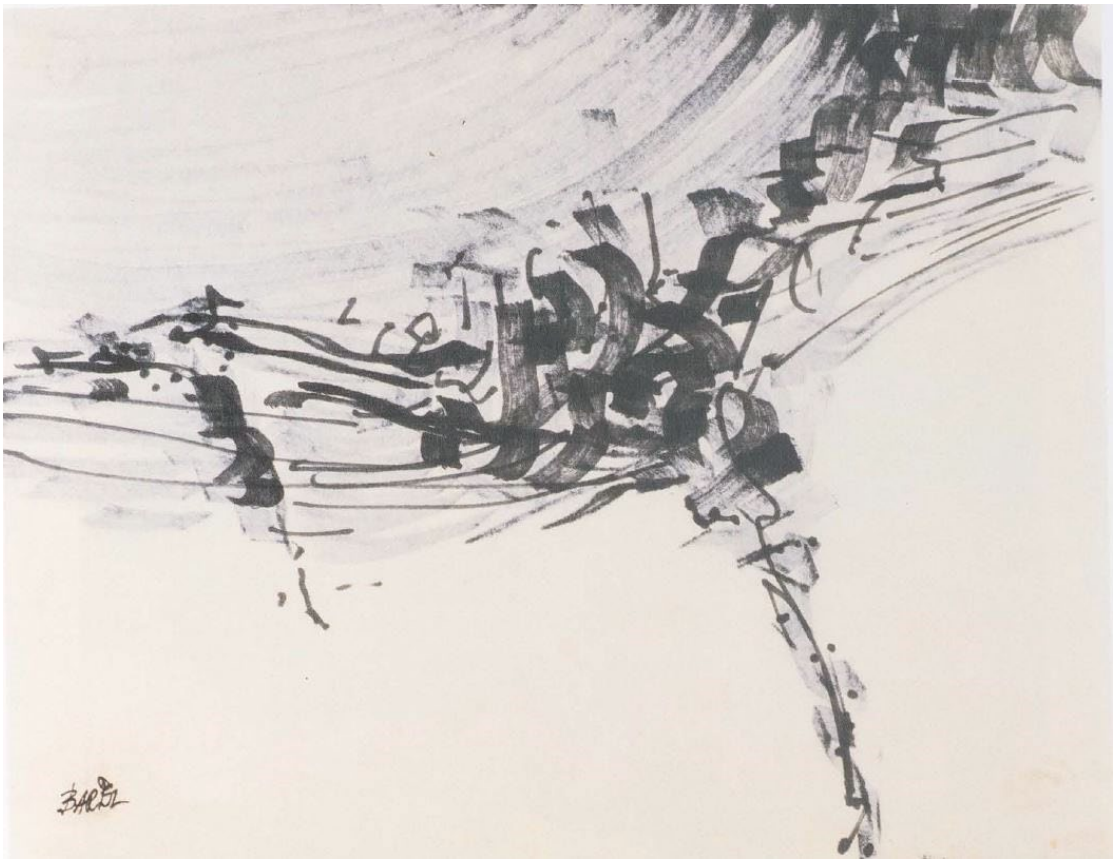

Cat. 27. *A Waterfall in Spring,* 1963–1965 / 1965-1963 ,*מפל באביב* .27 קט'



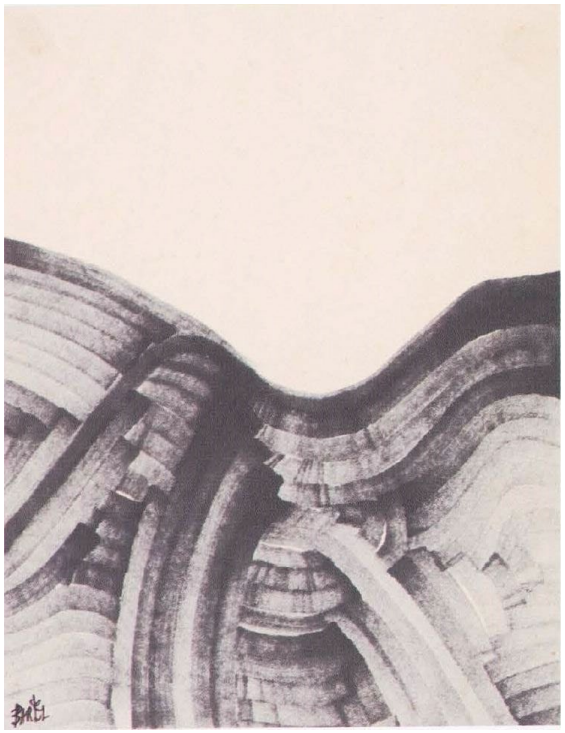
Cat. 24. *Way,* 1963–1965 / 1965-1963 ,דרך 24. קט'



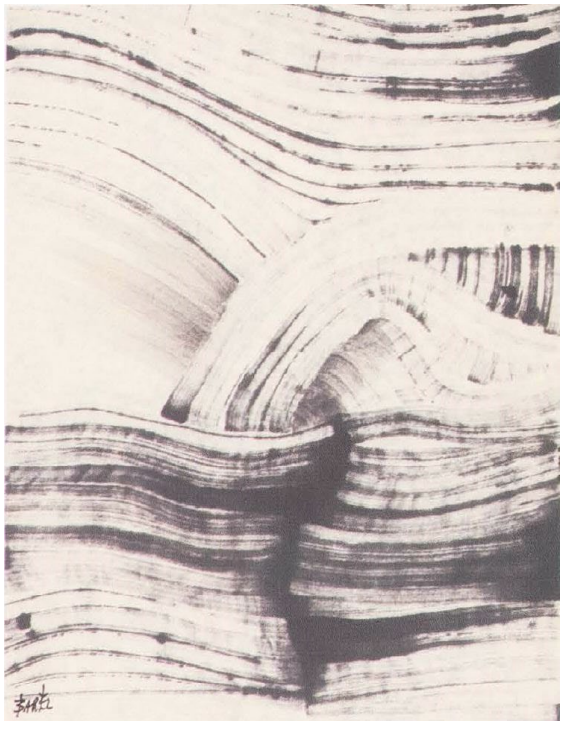
Cat. 18. *Untitled,* 1963–1965 / 1965-1963 ,*ללא כותרת* .18 קט'



קט' 17. *ללא כותרת*, 1963-1965 / Cat. 17. *Untitled,* 1963–1965



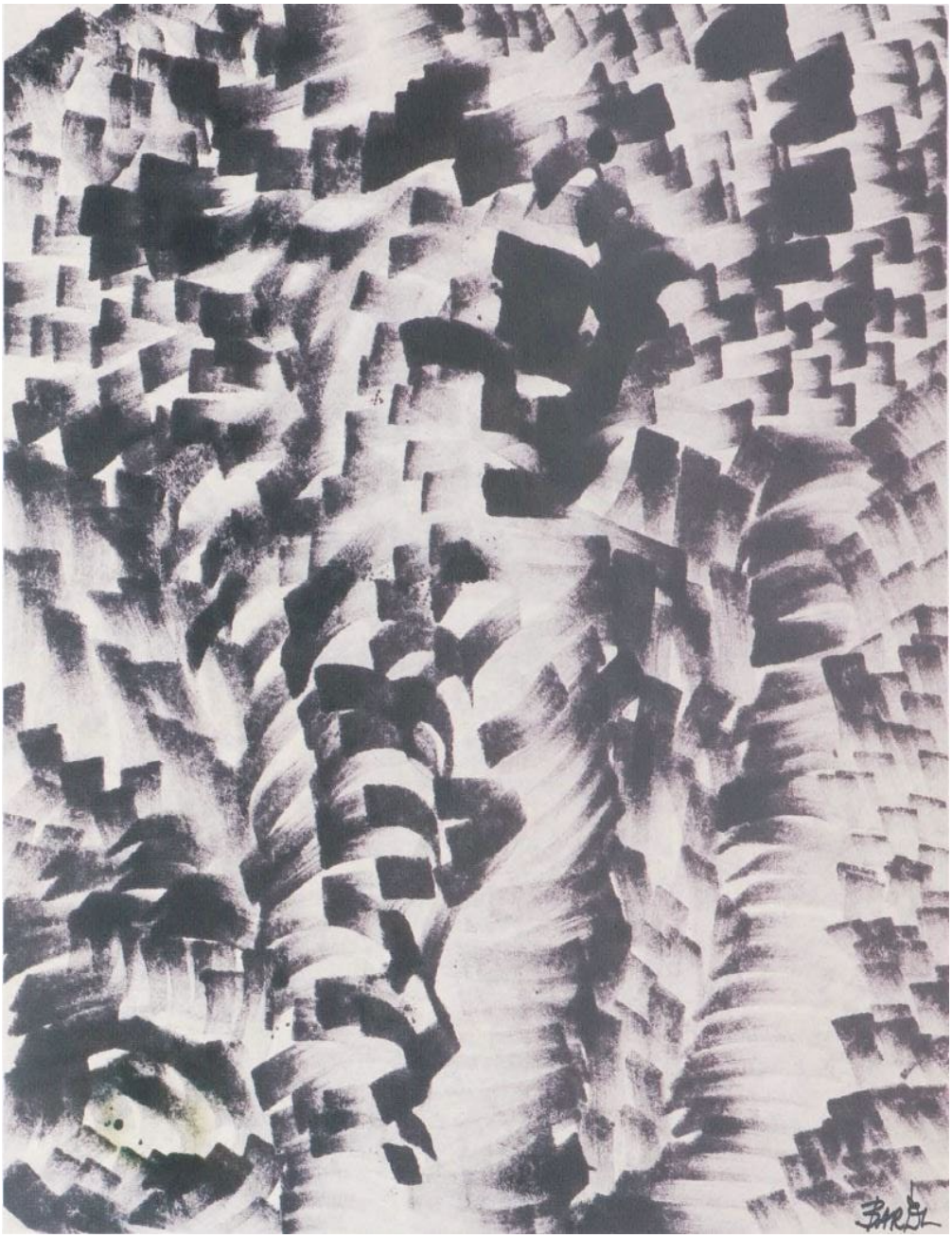
.25



.20

Cat. 25. *Landscape,* 1963–1965 / 1965-1963 ,*נוף* .25 קט'

Cat. 20. *Untitled,* 1963–1965 / 1965-1963 ,*ללא כותרת* .20 קט'



Cat. 23. *Untitled,* 1963–1965 / 1965-1963 ,*ללא כותרת* .23 קט'



Cat. 19. *Untitled,* 1963–1965 / 1965-1963 ,*ללא כותרת* .19 קט'



קט' 16. *שמש שחורה*, 1963 בקירוב / Cat. 16. *Black Sun,* ca. 1963

אדם טננבאום

# המרחב הפנוי: מעשה האמנות כאירוע של אמת

בציור ובפיסול, באמנות ובכתיבה של יואב בראל פזורים רמזים והערות להגותו של מרטין היידגר. בראל התייחס מפורשות להיידגר, למשל בציורים *מַעֲרֶה* או ב*מַערה היער* (עמ' 81-83);[1] ובכתיבתו הוא פונה להיידגר, למשל במאמר "ציור אוריינטלי וציור אירופי", בעת דיון באפשרויות מושגיות ואסתטיות להצגת העוצמות של ההוויה האנושית כפי שהן, של הככות של הזן.[2] במאמרו "בעיית המיקום בפיסול המודרני" בראל נוגע בשאלת המרחב הפנוי, בוחן את התביעה לאוטונומיה באמנות המודרנית, מערער על הכפפתו של הפיסול לתביעה זו ומבליט מחדש את התלות של הפסל במרחב.[3]

אם כן, נדון בהגיונם של מושגים אחדים בהגותו של היידגר , הקשורים לסוגיות האלה ומופיעים במאמרו "מקורו של מעשה האמנות" משנת 1936.[4] הגותו של היידגר בוחנת את שאלת הישות לאור המבוכה המושגית שמייצר הרגע הפוסט-מטפיזי ורואה באמנות זירה להתחוללותה של אמת. בכתיבתו על אמנות היידגר נע לאורך סדקים במילים הגותיות[5] המתפעלות את הריב בין האדמה לעולם, בין המימד גשמי מסתגר (אבן, עץ, צבע) למימד עולמי פתוח (חיים ומוות, נדיבות ואובדן).[6] כעת לאחר "מות האל", משחרר היידגר בעקבות ניטשה את החושי מניגודו אל העל-חושי וחורש מחדש את הגשמי האורג את העולמי ואת העולמי הנחרט בגשמי. הארצי כבר אינו השטני, אלא נע בעוצמות של דברים ובאמיתות של מעשים, בערכים ובמשמעויות השזורים בכוח, אמת ואמנות.[7]

השאלה על מקורו של מעשה האמנות נעה במשולש בין האמנות, האמן והמעשה. היא מתחקה אחר המסתורין שמפיקה הוויה אנושית בדיבור שאומר את הישות כפי שהיא. דרושה פעולה אלימה של פינוי פני השטח כדי לומר דברים כהווייתם: אמנות היא אמנות, עץ הוא עץ. בדוגמה הידועה של ציור הנעליים של ון גוך, היידגר קורא את הציור כך שהנעליים אומרות את הווייתן כפי שהיא. הדיבור של הזן, האומר את הדברים כהווייתם מתוך מלאות גופנית-נפשית שמחוברת בכל גידיה אל הממשי, חובר אל רגעים בהגות המערבית התוהה על הרגע הפוסט-מטפיזי של הופעתה ובוחנת את האפשרויות לחשוב. רגעים כאלה פזורים לאורך ההיסטוריה של המערב. למשל, אצל שפינוזה המגדיר את האל בתור המציאות בשלמותה, בטבע ובמחשבה, של התחברויות אלימות פחות או יותר בגופים ובנפשות, בתופעות גופניות-נפשיות. כאשר שפה גופנית-נפשית יודעת להגיד את הככות, לאמיתו של דבר הישות דוברת ואומרת את דברה, אומרת את הריבוי וההבדל בישות.

לפיכך, האמן אינו עומד מול הנוף ומצייר אותו (כאובייקט) מתוך פרספקטיבה מסוימת. "הסיני תמיד מתייחס לריאליות מוחלטת, שאינה תלויה בנקודת מבט זו או אחרת. אין האמן הזן-בודהיסטי אומר: 'הנה אני, הנה הנוף, אני עומד מול הנוף ומצייר אותו: הוא חש את עצמו כאדם וכנוף תוך כדי התבוננות בעצמו ובנוף" (בראל, לעיל עמ' 68).

היידגר פונה אל מעשה האמנות כדי לפנות מרחב להתנסות בישותו הפשוטה במנותק מנקודת מבטו של הסובייקט המודרני. הציור עצמו מדבר ולא מייצג, כבר אמר את דברו מחוץ ליחסי ייצוג. הציור אינו תלוי בפרספקטיבה ייצוגית, או ברצון כזה או אחר. בראל פנה אל הציור האוריינטלי כדי להשתחרר מתפיסת הסובייקט ומההבחנות המטפיזיות המאבנות: סובייקט-אובייקט, צורה-חומר, מופשט-קונקרטי, ריאלי-מופשט. בהתייחסו לציור המופשט הוא מדגיש את ההבדל באופקים בין המופשט הסיני שאינו כלוא בהבחנות מטפיזיות לעומת המופשט האירופי שכן נאבק בהבדלים בין הקונקרטי למופשט: "עדיין לא הגיע גם הצייר המופשט [האירופי] עד המצב של 'עץ שנית עץ'" (לעיל, עמ' 69). בראל מדגים את ההבדל בעזרת סיפור זן-בודהיסטי: "לאדם שלא הגיע לאמת העץ

הוא עץ [...]. כאשר נפקחו עיניו והחל ללמוד את האמת מפסיק העץ להיות עץ [...]. כאשר הגיע אותו אדם להארה הסופית והאמיתית, חוזר העץ להיות עץ, [...] אך – כמובן, אחרת" (לעיל, עמ' 68).[8] הצייר הסיני מראה את העץ לאחר שהוא שוב עץ, אך לא מתוך מבט המשמר את המתחים הדיאלקטיים בין הקונקרטי למופשט, בין הפרטי לכללי, אלא בגישה אינטואיטיבית. לכן, הצייר הסיני אינו "ריאליסט" ואף לא "מופשט", שכן מלכתחילה אינו רואה בהבחנה זו ניגוד ואינו נע בניגוד שביניהם אלא לומד לשהות בישותו של העץ.[9]

את הקשר בין בראל והיידגר אפשר אפוא למקד בניסיון ללמוד לדבר על ישותו של מעשה האמנות. הפסל אמור לדבר בלי לסרס את ישותו הפיסולית, יצירת האמנות מתפעלת מרחב פנוי שבו מתרחשת אמת.[10] המושג "מַעֲרֶה" מסמן באופן ייחודי את הזיקה בין הישות כדיבור בסגנון הזן של "עץ הוא עץ" לבין המרחב הפנוי המנכיח את הפסל ומסתיר הנכחה זו.

## היידגר ומקורו של מעשה האמנות

בהרהוריו על מעשה האמנות היידגר ממשיך את הרגע ההיסטורי שסימן ניטשה בתרבות המערבית. כזכור , ניטשה מבחין בין האפוליני לדיוניסי[11] כדי לטעון שבהיסטוריה המערבית התנהלה הדרה של האלימויות הנפשיות-גופניות, החל מנקודת השיא של הפקת ערך ומשמעות מעוצמות אלימות בטרגדיה היוונית ועד נקודת השפל של הדרת כל אלימות בשיח המודרני.[12]

בעקבות ניטשה שסימן את האמת כאירוע של אמנות, כאלימות יצירתית, היידגר מגדיר את האמת כאירוע של חשיפה המתחוללת בישות ובמחשבה, בתפיסות של האמת, הסובייקט והישות. הוא חושב שהאמנות אינה אך ורק סימן קיבוצי המסמן משפחה של תופעות על סמך ממשותן של יצירות ופועלם של אמנים. להפך, רק אם האמנות מתפקדת כמקור לאמן ולמעשה האמנות, יש מעשים ואמנים. האמנות היא מקור אם היא מתפעלת אירועים של אמת, אם מעשי אמנות מתפקדים כסימנים אונטולוגיים .

נוכחותו של מעשה האמנות טורדת את ההגות, כאמור, אף ברגע של סיום המטפיזיקה. האמת אינה נאמרת עוד בעזרת עקרונות ומושגים על-חושיים. הדבר שבוקע במרחב עם ובעקבות נוכחותו של מעשה האמנות אינו קשור עוד לייצוגו של המוחלט.[13] מעשה האמנות אינו מייצג עוד את אלימותו של האל ולא את אלימויותיו הנגזרות, המשניות של האדם. אין עוד שטניות המחכה לייצוגה והאלוהי עצמו הפך לאירוע.[14] הדבר, למשל נעליים, מתפקד כאתר שבו מתחוללת אמת, נחשף עולם בעולמיותו ומתפרצת ארציות בגשמיותה. זוהי תנועה בין הארץ הגשמית (האדמה) לעולם הפתוח (השמים). האמת מבקיעה את דרכה במעשה האמנות. לשם כך האמת "רוכשת" (או רכשה כבר מתמיד) כושר להתרחש, להיות היסטורית, זמנית, ולהיות דבר בזמן.

היידגר לא מתיימר לפתור את המסתורין של האמנות אלא לקרוא את המסתורין ולחדדו ברגע הפוסט-מטפיזי, שבו מתעוררת שאלת הישות ואינה מאפשרת הגדרה מטפיזית פשוטה. כל "הגדרה" של האמנות שתופיע בטקסט של היידגר היא הזמנה לצלילה עמוקה יותר אל המסתורין והנחיה לקריאה מחודשת.

שתי קריאות עיקריות מתנהלות כאן. מצד אחר נבחנת האמנות לאור האופן שבו האמת מחדירה את עצמה אל המעשה. ומצד שני, לאור האופן שבו המעשה מתפעל את האמת.

הקריאה מוליכה מהאמנות אל המעשה, אל הדבר, אל המכשיר, חזרה אל המעשה, ושוב אל הדבר אך רק כדי להגיע לדיון בזיקות ההדדיות בין עולם לאדמה ובריב המתפתח ביניהם במפתח שבו מתקיים מערֶה, ומן הריב הזה אל האמת כריב בראשיתי בין מערֶה להסתר ומשם אל ישותה של האמנות כמפייטת את אירועי האמת.

התחוללותה של האמת היא אירוע במפתח, של פתיחת הדבר בישותו, חשיפת הישות כהווייתה, הופעתה של הישות בתוך הדבר כיופיו הזוהר של מעשה האמנות. הקושי להגות בדבר המבקיע

את חיתוכי סדקיו במעשה האמנות נובע מכך שאפילו המושגים המטפיזיים עוד לא הספיקו לפענוח חידתו של הדבר. הדבר בישותו כדבר, ואף המכשיר בהיותו מכשיר, נותרו עלומים. הדבר אינו שייך אל מעשה האמנות כתשתית חומרית בלבד. ללא המעשה, החומר היה שותק ביחס לחומריותו. המעשה אינו מעלים את המימד הגשמי אלא מבליטו כדי שהאמת של הגשמי תוכל להתרחש. כדי שהנעליים יוכלו לדבר ולומר את דברן. ישנה גשמיות רק אם ישנו מעשה אמנות. זהו אינו מתן צורה לחומר אלא אירוע של אמת המתרחש בתוך מעשה אמנות שצולח בידו להבקיע סדק ודרך לחומריותו.

היידגר משרטט דרך מעגלית מהאמנות אל מעשה האמנות וחזרה. אומנם מקורו של מעשה האמנות הוא באמנות, אך כדי לרכוש מחדש הבנה ביחס לישותה של האמנות מן הראוי לבחון את ישותו של מעשה האמנות. מעשה האמנות קשור למימד הדברי שבו. הדבר הוא מסתורין. כדי לברר את הזיקה בין המעשה לדבר, היידגר מתעכב על ישותו של המכשיר כי ההבחנה השגורה של חומר-צורה מקורה בפרקטיקות של שימושים תועלתניים במכשיר. היידגר מעמיד פנים שהוא בוחר באקראי בציור הנעליים של ון גוך להמחשת השימוש התועלתני בנעליים. ואולם, מעשה האמנות בעצם אומר יותר מכך: הנעליים חושפות את ישותן במריבה בין המימד העולמי לארצי, בין העליצות והסבל של החיים לכובד ולקלילות של האדמה. מעשה האמנות חושף את ישותו של המכשיר.

האם המעשה מסוגל לומר את ישותו של הדבר הטהור? שאלה זו מובילה את היידגר לבחון את הזיקה בין אמת למעשה. הוא מציג את מושג האמת כאי-מוסתרות. לבסוף, מתברר שהזיקה בין האמת לאמנות מתקיימת בכך שהאמת מתמסדת במעשה אמנות.

**הדבר והמעשה**

גישה מקובלת קובעת כי כל מעשה נוגע במימד דברי ומעורר חוויה אסתטית שאמנם לוקחת בחשבון את המימד הדברי, אך מסמנת את המימד האמנותי ביצירה כגודש עודף המצוי מעבר למימד הדברי , המשמש תשתית, שעליה נבנה מבנה-על רוחני. אולם, ייתכן שהאמן דווקא מתפעל את המימד הדברי בתוך המעשה, כי במימד הדברי טמון מסתורין. המטפיזיקה מעלימה את ישותו של הדבר במאפיינים מובנים מאליהם ובמנעד מטפיזי חובק כול. לדעת היידגר, אין להגות ברירה אלא לחדור עמוק יותר אל המחשבה האלימה ואל האפלה המושגית של הדבר.[15]

בצעד ראשון היידגר בוחן את האיפיון של מעשה האמנות בתור דבר מעובד שלכאורה אינו ניתן לצמצום לדבר טהור. ההבחנה המקובלת בין חומר לצורה נשענת על פרקטיקות של שימוש תועלתני בכלים ובמכשירים, ואינה נוגעת במימד הדברי או במימד היצירתי של מעשה האמנות. צורה קובעת סדר גשמי בחומר ואף קובעת מראש את סוג החומר ואת אופיו: חומר אטום לכד, נוקשה לגרזן, חזק וגמיש לנעליים. מתן הצורה ובחירת החומר מעוגנים בתועלת השימושית. כל יש הנוצר כך הוא מכשיר המשרת צורך כלשהו. מולדתם של מושגי הישות, חומר וצורה, היא במחוז ישותו של המכשיר השימושי והם אינם מאפיינים מקוריים של המימד הדברי.

תבניות מושגיות מטפיזיות (כגון העצם , הסובייקט , החומר המעוצב) התנפלו על הדבר והתנכלו להמשגתו. הם חברו יחד בהיסטוריה של המטפיזיקה ויצרו סגסוגות מושגיות המקשות על ההבחנה בין הדבר, המכשיר והמעשה. על כן, המושגים החולשים על המחשבה חוסמים את הדרך אל היותו של הדבר דבר, אל היותו של המכשיר מכשיר ואף אל היותו של המעשה מעשה.

אומנם, הדבר נסוג בעקשנות מפני המחשבה אך אולי דווקא נסיגה זו, התאפקות זו של הדבר הפשוט היא חלק מישותו. ועל כן , כל הפצרה בו היא ללא הואיל, כי הוא שרוי בתוך עצמו ואינו נגיש להפצרה כלשהי.

הפרשנות של הדבר עמדה תחת שלטון ההבחנה בין חומר לצורה, שמקורה בפירוש של המכשיר. תיאור פשוט של מכשיר אולי יצליח לפרוץ את מסגרת הדיון. לצורך התיאור בוחר היידגר בזוג נעלי איכרים. אשחזר את מהלך התיאור בשלושה צעדים:

א. על מנת להקל על המחשת הנעליים, היידגר משתמש בנעליים המופיעות, כאמור, בתמונה של ון גוך. התיאור קל: הסוליה מעור והעור העליון של הגפה עם החיבורים ביניהם בעזרת תפירות ומסמרים. לכל נעל ייעוד שונה מבחינת התועלת השימושית בשדה או על משטח הריקודים. האם השימוש התועלתני מבטא באופן ממצה את מהותו של המכשיר? האיכרה מתנסה בשימוש המועיל רק בשדה כי שם הנעליים הן מה שהן. הן אמיתיות כאשר לא חשים בהן כלל. פשוט הולכים ועומדים בהן. התנסות אמיתית בנעליים היא בפרקטיקה שימושית, ולא במבט המתבונן בנעליים שבתמונה.

ב. ועם זאת, דווקא בנעליים שבתמונה מגולמים האירועים הארציים בעולמה של האיכרה, ארציותה של העבודה ורוחניותו של הרצון, כבדות הקיום הגופני ועליצות הלב, החיים והמוות, העצב והשמחה, העמל והמנוחה, הנעימות של הקציר והשממה החורפית. היידגר מהסס לרגע, כי ייתכן שזו פרשנות מוגזמת לתמונה. אולם, בנעליים עצמן מוטבע סיפור החיים ולא רק התועלת. השימוש נחרט באמינותו של המכשיר. הודות לאמינותן של הנעליים שקועה האיכרה בקריאה החרישית של האדמה המסתגרת בגשמיותה ובטוחה בעולמה האורג את מפתחו.

ג. מעשה האמנות לא שימש להמחשה טובה יותר אלא רק במעשה ובאמצעותו מופיעה ישותו של המכשיר באופן מובהק. בציור מתרחשת אמת, האמת של הנעליים. הישותי עושה צעד קדימה אל אי-המוסתרות של ישותו. במעשה האמנות פועל אירוע של אמת אם מתרחשת בו חשיפה של הישותי. במעשה האמנות האמת של הישותי נכנסת לפעולה. זוג נעלי איכרים מתייצב במעשה ונעמד במרחב פנוי, בַּמַּעֲרֶה של ישותו. במעשה נאמרת הככות של זוג הנעליים. מעשה האמנות מפנה מרחב להופעתו של המכשיר עצמו המדבר את הווייתו. האמנות נכנסת לפעולה במעשה האמנות, אך לא על ידי שחזור של המצוי אלא בחשיפת אמת ישותית של הדבר.

המושג השליט של חומר מעוצב אמור לתאר את ישותו של המכשיר. אולם, השאלה על ישותו של המכשיר הובילה לכך שמעשה האמנות דיבר וחשף את ישותו של המכשיר כריב בין אדמה לעולם. במעשה האמנות מתחולל אירוע של אמת שבו נחשפת ישותו של הישותי. מעשה האמנות פותח מפתח לישותו של הישותי. האמת של המכשיר, של הנעליים, יצאה לאור במעשה אמנות. המעשה מעלה על פני השטח אמת ומתפעל אותה. המעשה מתייצב כמיצב שבו נחשף מפתח עולמי ומתפרצת ארציות מסתגרת. היידגר ער לחשד שלא הציור דיבר אלא ההתנסות האסתטית של הסובייקט המתבונן.[16]

היידגר בוחר אפוא להתבונן במבנה של מקדש העומד על מצע סלעי ושואב מתוך הסלע את האפלה של התייצבות לא מתוזמנת ולא חפוזה. המבנה מתייצב מול הסערה ומבליט את הסערה בעוצמתה. הטבע מפנה את המעֲרֶה שבתוכו האדם מייסד את ארציות משכנו, את האדמה. האדמה מסמנת יסודות גשמיים שבהם משתכנות ונרשמות פעולות האדם והטבע. היסודות הגשמיים – אבן, עץ, צבע, צליל, מלה, מסתגרים בתנודה המהדהדת את הזיקות בין קירבה לבדידות, בין הכנסת אורחים לזרות, בין עיקשות לנדיבות. השחר טומן באדמה כל דבר שבוקע ועולה. מבנה המקדש פותח ביציבותו עולם מסוים ומעמיד עולם זה חזרה אל האדמה שמפציעה כיסוד מולדתי.

ייתכן שהמקדש אומר את האמת, כי אין בו מימד ייצוגי אלא הוא פשוט עומד בעמק הסלעים, חובק ונועל בקרבו את דמות האל ונותן לדמות זו לעמוד בנסתר ולהקרין אל מתחם הקדושה דרך חלל העמודים הפתוח. ישותו של האל משוטטת במקדש הודות למקדש. נוכחותו של האל טמונה בהתפשטות ובתיחום של התחום המקודש. מבנה המקדש מלכד ומקבץ סביבו נתיבים וזיקות החובקים בקרבם את התופעות של לידה ומוות, אסון וברכה, ניצחון וחרפה, הישרדות והתפוררות; התופעות האלה חובקות את ישות האדם בתמורות גורלו.

## על תפיסת המרחב של בראל ובפילוסופיה של היידגר

**המעשה והאמת**

בראל בוחן את המעמד האונטולוגי של הפסל במרחב. לדידו הפסל אינו עומד סתם במרחב. הוא אינו חפץ מצוי בעל ערך אסתטי המבקש את הצבתו כך שהערך האסתטי יבוא לידי ביטוי. הנכון לומר שהפסל מבקש את הצבתו במרחב ומקיים זיקה אונטית לאפשרות הפיכתו למיצב? או שמא, להפך, הפסל הוא כבר מבחינה אונטולוגית מיצב ורק הפשטה של מהותו מאפשרת להציב אותו באופן עירום במרחב?

היידגר (וכאמור גם בראל) מפקפק באפשרות של מעשה אמנות לעמוד מחוץ לכל זיקה. התייצבותו הטהורה כמעשה פירושה לעמוד בתוך רשת של זיקות. האם רק עקבות של זיקות אחראיות לכך שהמעשה ממשיך לתפעל את התייצבותו הטהורה כמיצב? בעיקרון, מעשה האמנות שייך ככזה בלעדית אל התחום שאותו הוא עצמו פותח. ישותו של המעשה, היותו מעשה, משוטטת בישותה אך ורק בפתיחת מפתח כזה.

האם הפסל כגוף חומרי מעובד כבר זכה בישותו? קרי, התייצב בחלל מתוך גיוס הדדי של הזיקות ביניהם. בישותו הוא כבר התייצבות, כבר הגשים את הצבתו כמיצב. או להפך, האם הפסל מצוי קודם בישותו הייחודית כפסל ללא הצבה, ללא חלל תצוגה? ובדיעבד, תמיד בדיעבד, מתעוררת השאלה האסתטית של האוצר ביחס להצבתו בחלל תצוגה, התאמתו אל החלל או התאמת החלל אליו. הפסל הופך בדיעבד למיצב פיסולי ואולי נכון יותר לומר: לפסל מיצבי, ההצבה לא חודרת אל ישותו.[17]

בראל מתמקד באירוע המתרחש בחומר בעת טיפול ישיר בו: "יש לחוש את החומר בצורה יותר בלתי אמצעית" (מצוטט במאמרו של גדעון עפרת, "יואב בראל: הדימוי של הקונצפט", *סטודיו*, מס' 40, 1993, עמ' 8). בעבודת המזרונים שלו הוא עסוק בחדירה אל הפנים של החומר: "נוצר רחם" (העבודה לא שרדה; ראו רישום הכנה עמ' 128). המזרון כמיצב של רחם הוא רק שלב אחד והמהלך הבא הוא להוציא מקום מסתור אפל של ביטחון או של ארוטיות, של מנוחה או צמיחה. ההתלבטות מובילה אף לניסיון להציב את החלל עצמו עם "חיים משלו".

"פסל הוא יצירת אמנות שאחד מיסודותיה הוא החלל" (בראל, לעיל עמ' 73). החלל יכול להופיע כנפח, בתוך מבנה הפסל עצמו כחלל חיצוני, כיחס בין הפסל לחלל התצוגה. כפי שאין להתעלם מהאור כמימד אימננטי בפסל, כך חשוב היחס בין הפסל למרחב ההצבה שלו. המרחב אינו חלל תצוגה המספק רקע לפסל בלבד אלא ישותו של המרחב טמונה "בתוך" היצירה הפיסולית גופה. בראל דוחה את החלוקה המפרידה בין הפסל לרקע. הפסל משפיע על המרחב וגם מושפע ממנו. החלל הוא גורם אקטיבי. בראל נותן כדוגמה קיר לבנים. הקיר רוכש משמעות אסתטית בהתאם למרחב הצבתו בסביבה אורבנית, על שפת הים, על צלע הר או ביער. כל פעם הפסל והסביבה משנים את ישותם, כל פעם הפסל "מקדש" אחרת את המרחב, והמרחב מציב אחרת את הפסל. הפסל הוא כל פעם מיצב אחר. "יחסי פסל-רקע הינם לפיכך חלק אימננטי ממבנה הפסל עצמו".

אם כן, מהו המרחב להתייצבות טהורה זו? האם המוזיאון יכול לשמש לכך או שמא במוזיאון ההתייצבות הטהורה דווקא נפגמת והמעשה אינו מתייצב כמעשה אמנות אלא כסוכן מגויס של חרושת האמנות? ייתכן שחרושת התרבות קורעת את מעשה האמנות מתוך מרחב ישותו. לא מדובר רק באובדן ההילה החד-פעמית עקב השעתוק הטכני והשינויים במבני האמת-כוח של שדה האמנות. בתלייה, בטיפוח, בשימור, בכתיבה האסתטית, בשיווק הכלכלי ובאובייקטיביזציה ההיסטורית מאבד מעשה האמנות את העוצמה הדרושה להתייצבות טהורה. הדבר נכון לא רק ביחס לאמנות המודרנית במוזיאון אלא גם למקדש היווני ולקתדרלה בפריז: כי העולם של המקדש התפורר וקרס. המעשה נוכח רק במרחב העקבות של נוכחות שחלפה,[18] ואם כן, ההתייצבות הטהורה של המעשה אינה אפשרית עוד עקב ארגון הזיקות שאיפשרו אותה.[19]

בראל בדיונו על הפיסול המודרני מבחין בין חלל מאורגן, המעניק ליצירה מרחב פעולה המשפיע על המבט האסתטי, לבין מרחב פנוי, המאפשר את יחסי הגומלין בין הפסל לחלל. החלל הוא, כאמור, גורם אקטיבי. הפסל מפנה מרחב והמרחב שמתארגן סביב הפסל מטביע את עצמו חזרה בפסל. בהתאם לכך אפשר לאפיין פסלים כסגורים או פתוחים בהתאם לעוצמת התקשורת שלהם עם המרחב הפנוי שנוצר (בראל, לעיל עמ' 76). אם חללי תצוגה מודרניים מפחיתים עוצמה זו, הרי לא נותר לפסל אלא לבחור בין התעלמות מהבעיה ויצירת פסל סגור באופן הרמטי לסביבה לבין השארת פתיחות מינימלית המשרתת אתרים הנכללים בקטגוריה מסוימת תוך כדי התעלמות מהמאפיינים הקונקרטיים של האתר. בכל מקרה, הפסל הופך לפסל נוודי, "פסל לכל הזדמנות" (בראל , לעיל עמ' 75).

בראל מציג אפשרות נוספת של התמודדות עם יחסי הגומלין בין הפסל לבין המרחב הפנוי או החסום. התביעה לאוטונומיה של האמנות המודרנית גוררת איתה מידה של ניתוק, המייצרת "נטייה להפוך את היצירה למשהו הרמטי ועצמאי" (בראל, לעיל עמ' 76). במהותו האונטולוגית הפסל מייצר התנגדות לניתוק כזה מכל הקשר. הפסל תובע זיקה למרחב פנוי המאפשר את התייצבותו כמיצב הפועל חזרה על המרחב: הפסל "מארגן את החלל שמחוצה לו ומצביע על המרחב שמחוצה לו" (בראל, לעיל עמ' 77). דווקא לאור התביעה של האמנות המודרנית לאוטונומיה, לחוקיות אימננטית, הפיסול המודרני חייב מתוך חוקיותו שלו לבטל את הניתוק שכופים יחסי סובייקט-אובייקט מודרניים. ניתוק הפסל מרקעו פירושו התחמקות של הפיסול מפעולתו במרחב. האוטונומיה של הפיסול אינה יכולה להסתיים בבניית פסל אוטונומי מנותק כמיצב מפעולתו במרחב . הפסל אינו יכול להתעקש על עקרון של אי-התערבות חיצונית ביצירתו, אלא עליו להתמודד "עם הקשרים החברתיים והארכיטקטוניים, שיהוו רקע לפסל, אשר יוצג מתוך זיקה אליהם" (בראל, לעיל עמ' 78); אסור לו להתייחס אל הסביבה כמסגרת חוץ-אמנותית, אלא עליו "למצוא שיווי משקל כלשהו בין נוכחותו האסתטית של פסל ובין הפונקציות השונות של מקום שגרים בו" (בראל, לעיל עמ' 78).

נקודת מוצא זו דומה לזו של היידגר בדיון שפיתח בעקבות הדוגמה של המקדש, ביחס בין מעשה האמנות למרחב הפנוי, אר במילותיו של היידגר בין המעשה לאמת. יחס זה מתבחן על פי שלושה היבטים המאפיינים את אירוע האמת שהמעשה מחולל: א. המעשה בהיותו מעשה מציב עולם. המעשה מחזיק את המפתח של העולם פתוח; ב. בכך שהמעשה מציב עולם הוא אף מפיק באדמה התפרצות גשמית, ארצית; ג. המעשה, בהציבו עולם ובהפקתו את האדמה, מחולל את הריב ביניהם. האמת היא אירוע במפתח, באמצע בין עולם לאדמה. במעשה מתמקמים אירועים של אמת, המשנים את עולמו האנושי והארצי של האדם ואת הכוחות והעוצמות המתפעלים אותו.[20]

א. *המעשה בהיותו מעשה מציב עולם. המעשה מתחזק את פתיחות המפתח של העולם.*

תליית מעשה אמנות באוסף או בתערוכה היא הצבה, התקנה כמיצב. אולם, הצבה בחלל מוזיאלי שונה במהותה מהצבה במרחב פנוי, מהקמתו של מבנה, מהעמדתו של פסל במקדש, מהצגת טרגדיה בכיכר. ייתכן שדווקא החלל המוזיאלי הריק אינו פנוי אלא חסום: הוא לא מתזמן ואף מונע, או לפחות חוסם, כל אירוע של אמת, כל ניצוץ של מַעֲרֶה, כל הבקעת מרחב (ראו דיוני לעיל). האירוע של הצבת האסלה של דושאן בחלל מוזיאלי מתבסס דווקא על כך שהצבה זו מתבצעת במרחב חסום לאירועי אמת. היא חלק מהאירוע האומר שאין יותר אירועי אמת באמנות ואף לא בחלל מוזיאלי. האסלה היא הסימן האונטולוגי שאומר שהחלל המוזיאלי חסום לסימנים אונטולוגיים. היא מסמנת את החסימה ומדברת לא רק מתוך חלל התצוגה אלא אף מתוך המרחב ההיסטורי הפוסט-מטפיזי המציב את האמנות כמיצב חסום לאירועי אמת.[21]

נתקלים במעשה כמיצב נטרל עולם שהתייצבותו משמרת עקבות של הצבתו כמיצב בעל עולם. המיצב המפנה מרחב מציב עולם ואדמה בריב. המיצב החסום משמר עקבות של פעולת ההצבה

המקורית. חרושת האמנות מטפחת את ישותו החסומה של המיצב, את המעשים המתייצבים כאובייקטים.

לעומת זאת, האמנות מפקידה את האמת בתוך המעשה בשני אופנים: ראשית, הצבה כמיצב המוציא דבר ישותי אל הלא מוסתר. זוהי פעולת החדרה של האמת אל תוך המעשה. ושנית, פעולה של קידוש המפיקה מתוך המעשה את חומריותו. החדרת האמת במעשה מציבה אותו כמיצב החושף תנועה מהנסתר אל הלא נסתר. הפקת האמת מתוך מעשה מניחה בתוכו את מה שאפשר לקדש בקרבו.

ההצבה היא פעולה של חניכה ולא התקנה בלבד. הצבה מספקת מפתח מכריע התוחם קני מידה לדברים מהותיים. אין לראות בעולם מסגרת או גבול, אלא מימד לא גשמי החולש עלינו בנתיבים של לידה ומוות, של ברכה וקללה. העולם שורר בעולמיותו בכל מקום שבו מתקבלות הכרעות מהותיות באירועי אמת, בנטילת מחויבות או בנטישת כל מחויבות, בסילוף משמעותן של הכרעות.

ב. *בכך שהמעשה מציב עולם הוא אף מפיק את האדמתי באדמה (את העצי בעץ).*

המימד החומרי של המעשה מספק את המימד הנוסף של המעשה כפעולה של הפקה. שלא כמו במכשיר המעלים את החומר, מעשה האמנות, דווקא בפעולתו המציבה עולם, אינו מעלים את המימד הגשמי של חומר הגלם, אלא להפך דווקא מעלה אותו על פני השטח ומבליט אותו במפתח העולמי של המעשה. הסלע מופיע במנוחתו ובכובד משאו, וכך הוא נעשה בעצם לסלע. זה מתרחש הודות לכך שהמעשה נסרג ונטמן בעוצמה ובכובד של האבן. המעשה בעצם דוחף את האדמה (האבן, המתכת, העץ, הצבע, הצליל, המלה) עצמה אל המפתח של עולם ומחזיק בה שם. המעשה מאפשר לאבן להיות אבן.

האבן מכבידה עלינו את משאה, מעידה על כובדה וחוסמת כל אפשרות של חדירה אל קרבה. ניפוץ האבן אינו חושף בקרב רסיסיה שום דבר פנימי ושום דבר פתוח. האבן נסוגה אל כובד משאה בהתאם למסיביות של רסיסיה. האדמה מנפצת כל ניסיון של חדירה אל קרבה. האדמה מופיעה פתוחה ופנויה בישותה העצמית רק בעת שהיא נשמרת בסגירותה. בישותה האדמה (העץ, הצבע, המלה) מסתגרת. הפקת האדמה פירושה: להכניסה אל המפתח כמסתגרת. מכל מקום, הסתגרותה של האדמה גדושה בשפעה בלתי נדלית של אופנים ועיצובים פשוטים. הפסל אינו מכלה את האבן והצייר אינו מבזבז את הצבע, המשורר אינו שוחק את המלים. העולם הוא הפתיחות המבקיעה מרחבים לנתיבי ההכרעות הפשוטות והמהותיות והאדמה היא התבלטותה של הסתגרות עצמית תמידית.

ג. *המעשה בהציבו עולם ובהפקתו את האדמה מחולל מריבה ביניהם.*

העימות בין עולם לאדמה הוא ריב. אין כאן קטטה ומחלוקת והפרעה והרס. בריב המהותי הצדדים מרוממים זה את זה אל אמירת הן עצמית לישותם. אמירת ההן אינה התעקשות על מצב מקרי אלא ההתמסרות לשורשיות הסמויה של ישותך העצמית. בריב כל צד נושא את הצד השני אל מעבר לעצמו.[22] האדמה אינה יכולה לוותר על המפתח של העולם אם עליה להופיע בהסתערותה המשוחררת של הסתגרותה. לעומת זאת, העולם אינו יכול להינתק מן האדמה בריחוף, כי בהיותו מרחב ונתיב החולש על כל גורל מהותי הוא אמור להישען על יסוד מכריע. המעשה מחולל מריבה זו כדי לשמרה ככזו. בהציבו עולם ובהפקתו אדמה המעשה מעלה על פני השטח את המריבה בין אדמה לעולם ומטפח אותה. המעשה מקיים באופן יצירתי את הריב בין עולם לאדמה.

**המַעֲרֶה**

מקדש הוא אתר להתחוללותה של אמת. הוא חושף רשת של זיקות בין מעשה האמנות למרחב הפנוי שבו משתכן מפתח עולמי. במפתח – הישותי עומד בישותו. הישותי אינו מעשה ידינו ואף לא כפוף לדרך הייצוג שלנו. ואף על פי כן, מעבר לישותי, אך לא באתר אחר אלא בקרבו, שורר מקום פתוח, ישנו מערֶה. המערֶה הוא אמצע מפתחי הסובב סביב כל הישותי. הישותי יכול להיות ישותי אם הוא נעמד בתוך המערֶה ומזדקר מתוכו.

המערֶה מתפעל הֶעָרוּת שהיא בה בעת הסתרה. אולם, הסתרה שוררת בקרבו של היש בצורה כפולה: מצד אחד, הימנעות או סירוב (Versagen), ומצד שני, חסימה או הסוואה (Verstellen). ההסתרה יכולה להיות הימנעות או חסימה, אך בהופעתה היא מסווה את עצמה. מערֶה אינו מתפקד כבמה קבועה לקיום מופעו של הישותי. מצד אחד, המערֶה מתפקד כמקום פתוח בקרב הישותי. ומצד שני, המערֶה מתערה, קרי: הֶעָרוּת מתרחשת, כהסתרה כפולה זו של הימנעות וחסימה.

האמת כאי-מוסתרות של הישותי היא אירוע של המערֶה כמפתח וכהסתר כפול. מהות האמת היא הריב הבראשיתי על המפתח. המפתח עצמו מתרחש בקרבו של הישותי, מתזמן פתיחות עולמית ומדרבן את האדמה להתפרצות מסתגרת.

באי-המוסתרות מתקיים סירוב בדמותה של הסתרה. אי-המוסתרות לובשת את דמותו של המערֶה שבו מתקיימת ההסתרה. האמת כאי-מוסתרות שוררת אם הסירוב המסתיר, בהיותו הימנעות, גם מקצה לכל מערֶה מקור יציב, ובהיותו חסימה גם מקצה לכל מערֶה את חדותה הבלתי מתפשרת של תעייה. האמת כאי-מוסתרות שוררת כריב בראשיתי על אמצע מפתחי.[23]

האדמה עולה ומפציעה כמסתגרת בתוך עצמה. אדמה ועולם רבים בהתאם לישותם ומשתתפים בריב בין הֶעָרוּת להסתרה. האדמה פורצת וחוצה את העולם, בוקעת דרכו, העולם נוסד על האדמה רק אם מתרחשת האמת כריב בראשיתי במערֶה של הֶעָרוּת והסתרה.

האמת מתרחשת רק באופנים עיקריים ספורים, למשל במעשה האמנות. בהציבו עולם ובהפקתו אדמה, המעשה רב את המריבה של אי-המוסתרות, של האמת. האמת היא ריב בראשיתי של מערֶה והסתר. מעשה האמנות הוא אופן של התרחשות האמת כריב בראשיתי של מערֶה והסתר: המעשה, בהציבו מפתח עולמי ובהעמידו את האדמה כהתפרצות מסתגרת, מתפעל את הריב הבראשיתי בין הֶעָרוּת להסתרה.

אם המקדש עומד כמיצב המחולל אמת, הרי הישותי בשלמותו מוחדר אל אי-המוסתרות ומוחזק בתוכה. המקדש הוא אתר של אירוע שבו נפתח צוהר, מבזיקה אמת. המפתח מתרחש במקדש והמקדש מתפעל את הריב הבראשיתי בין הערות להסתרה כך שהישותי בשלמותו פורץ אל אי-המוסתרות.

ישותו של המעשה עדיין לא התבררה מבחינת המימד הדברי, שקשור לפעולה של יצירה. לכן, חשוב להבחין בין פעולה של יצירת דבר לעיבוד של דבר. פעולת יצירה נקבעת מתוך זיקתה אל אי-מוסתרותו של הישותי. הבנה של פעולת היצירה תלויה בהבנת מהות האמת. השאלה מתהפכת: מהי הנטייה שמביאה את האמת להידרש לפעולה של יצירה? מדוע האמת חייבת להתרחש כאמנות?

**האמת והאמנות**

פעולת היצירה באמנות ופעולת העיבוד במלאכת היד כפופות לידיעה הנשענת על אי-המוסתרות של הישותי. יצירת המעשה וייצור המכשיר כפופים לידיעה ההולמת את ישותו של הישותי. במעשה אף החלק של העיבוד בשיטות של מלאכת היד כפוף להגיונה של פעולת היצירה.

פעולת היצירה מתפעלת היחשפות בתוך תוצר של הפקה. המעשה מתגשם בפעולת היצירה, ואף על פי כן היא תלויה בישותו של המעשה. התהוותו של המעשה כמעשה היא אופן בהתהוותה ובהתרחשותה של האמת.

האמת שוררת בעימות בין הֶעָרוּת להסתרה כפולה. היא, כאמור, הריב הבראשיתי שבקרבו מתחולל מאבק על המפתח, שבו נעמד ומתוכו נסוג כל מה שמתברר ומתכונן כישותי. הפתיחות של המפתח, האמת, מתקיימת כל עוד היא מתקינה את עצמה במפתח משלה. לכן, חייב להיות דבר ישותי בקרבו של המפתח הזה, שבתוכו הפתיחות קובעת את עמדתה ומקבעת את התמדתה.

אמת מתרחשת כשהיא מתמסדת בריב ומשתכנת במרחב התמרון שאותו היא פתחה. לאירוע האמת דרושה התמסדותה של האמת. על כן, האמת זקוקה למעשה האמנות כאתר סגולי להתרחשותה של אמת. מכיוון שהאמת היא הסתגלות מפותלת של הֶעָרוּת והסתרה, התמסדות נוטלת חלק בתפעולה, אך זו אינה התמסדות בדיעבד אלא הֶערוּת הפתיחות וההתמסדות במפתח הולכות יחד. אין יחסים של קדימות בזמן בין חשיפה ליצירה, אלא חשיפה מחוללת אירוע במערֶה ובה בעת מתמסדת במפתח עולמי בעזרת יצירה.

דרך אחת להתמסדות האמת היא הצבת האמת בתוך מעשה האמנות.[24] מכיוון שלאמת נדרשת התמסדות, המעשה מצטייר כאפשרות מצוינת של האמת להיות ישותית. התמסדות האמת בתוך המעשה הינה הפקה של ישותי סגולי. ההפקה מעמידה את הישותי הזה בדרך כזו אל תוך המפתח, שמה שעומד להיות מופק מפנה בעצם את הפתיחות של המפתח שבתוכו הוא מפציע. בכל מקום שבו ההפקה מפיקה את הפתיחות של הישותי, את האמת, המופק הוא מעשה. הפקה כזו היא פעולה של יצירה. בהיותה פעולה היא יותר קבלה והקשבה במסגרת של הזיקה אל אי-המוסתרות.

היצירה זוכה לשתי הגדרות עיקריות. בפעולת היצירה מתבצע מצד אחד תפעול של האמת, ומצד שני עולה שערורייה. האמת משתכנת במעשה, ובמעשה מהדהדת חבטה.

*הגדרה ראשונה.* יצירת המעשה מתפעלת את האמת כריב בין מערֶה להסתר, בין אדמה לעולם. בהיותה הריב בין עולם לאדמה חפצה האמת להתיישב במעשה. הריב אינו מתבטל אלא דווקא הופך לנגיש. על כן, המעשה חייב לכלול בקרבו תורים ישותיים של הריב: ברכה וקללה, ריבונות ועבדות. הריב אינו קרע במובן של קריעת סדק אלא הוא התפרצות של סחף (חתך שמתוכו זורם "דם"). ההתפרצות סוחפת את הצדדים המתפתלים ומתוך יסוד מוסכם מרכזת אותם. היא רושמת את תווי היסוד של הפצעת המערֶה של הישותי. ההתפרצות חייבת לסגת חזרה אל הכובד המפתה של האבן, אל הנוקשות האילמת של העץ, אל האפלה של הצבע. קרי, אל אופני ההסתגרות השונים של האדמה. הודות לכך שהאדמה מחזירה אל עצמה את ההתפרצות, מופקת ההתפרצות במפתח ומוכנסת כך אל הדבר, שבהיותו הסתגרות ומקלט, מזדקר במפתח. יצירת המעשה היא תפעול האמת בדמותו של הריב שנטמן בהתפרצות. הריב נטמע באדמה וזוכה להגדרה. הריב הוחדר להתפרצות וכך הוחזר אל האדמה, ועקב כך נתחם וזכה למראה חזותי (Gestalt). פעולת יצירה המפיקה מעשה פירושה: התוויית האמת בתוך מראה חזותי. היא המסכת שבדמותה ההתפרצות נרקמת.

*הגדרה שנייה.* בפעולת היצירה של מעשה מוחזר הריב, בהיותו התפרצות, אל האדמה והאדמה עצמה מובלטת בהסתגרותה. השימוש הזה באדמה משחרר אותה אל עצמה, ולא מבזבז אותה או מתעלל בה. לעומת זאת, עיבוד של מכשיר לא גורם באופן ישיר להתרחשות של אמת. פעולת העיבוד המייצרת כלי או מכשיר והפעולה של יצירת המעשה, שתיהן פעולות של הפקה. במעשה, פעולת היצירה מובלטת במיוחד ביצירה עצמה. היצירה בולטת לעומת המכשיר שאינו מתבלט. היצירה היא שערורייה המכה בהלם. היא חבטה הממשיכה להדהד. העובדה הפשוטה שישנו מעשה, מופיעה במפתח: העובדה שהתרחשה אי-מוסתרות ושהיא התרחשה במעשה הזה. ההלם שהמעשה ישנו ואי-היעלמותה של החבטה מסמנים בתוך המעשה את יציבותו ומהימנותו. ההילה מצטמצמת לעוצמה של עובדתיות טהורה. ככל שמעשה עומד איתן בבדידותו ונתחם במראה חזותי, כך נכנסת החבטה אל המפתח וכך נפתח לרווחה הבלתי רגיל ומשטר השגרה מופל.

משתי ההגדרות האלה נגזרת *הגדרה שלישית*: אין יצירה בלי נצירה. נצירת מעשה מאפשרת עמידה מהימנה במפתח של הישותי שנפרץ במעשה. מעורבות כזו באי-מוסתרות של הישות מניבה ידע שכבר פעל את פעולתו. בנצירה אין הבדל בין ידע לרצון.

היידגר מדגיש שהדרך אינה מובילה מן הדבר אל המעשה, אלא להפך, המעשה מאפשר התנסות בישותו של הדבר. המבט חייב לסטות מההתבוננות האסתטית באובייקט ולחרוג אל עבר ראייה אונטולוגית המתרחשת במעשה, כאשר הוא מדבר ולא רק נוכח כאובייקט להתבוננות. המעשה מפציע באדמה רק במקום שבו האמת פועלת את פועלה, והאמת שוררת רק הודות לכך שהיא מתמסדת בתוך הישותי.[25]

מתעוררת שאלת הקדימות בין מרחב האמת למרחב של הדבר. היידגר מצטט את אלברכט דירר, הטוען שהאמנות טמונה בטבע ומתממשת בהתאם ליכולת של האמן. האמת של האמנות כבר חבויה בדבר ותפקידו של האמן לקרוע אותה מתוכו. היידגר, לעומת זאת, טוען שההתפרצות כבר נטמנה במפתח הודות להטרמה יצירתית. בהיותה הריב בין מידה לחוסר מידה, חייבת ההתפרצות להפציע באופק. האמנות כפופה לַהתפרצות, לַמידה ולַגבול הטמונים בדבר. האמנות הטמונה בטבע היא עצמה התפרצות, מידה, גבול וכושר הפקה. אין להכחיש שהאמנות היא אפשרות בטבע, המתממשת בהתאם ליכולת של האמן. אולם, רק המעשה חושף את האמנות שבטבע, כי במקורה האמנות טמונה במעשה. האמנות המפציעה בדבר נחשפת רק על ידי המעשה. ההתפרצות אינה יכולה להתפרץ מתוך הטבע, אם היא לא הוחדרה לפני כן אל המִפתח, כריב בין מידה לחוסר מידה.

היידגר אינו מתכחש למבט האסתטי באובייקט, אלא הוא רוצה לחשוף את הסדר הבראשיתי בין האמת הטמונה בדבר לאמת של המפתח. ללא אי-מוסתרות בראשיתית אין מקום לגילוי אמת באובייקט. ללא הישות המפציעה כפי שהיא, אין מבט הרואה דבר באובייקט. הנעליים הן נעליים. הן מקיימות את הריב בין עולמן לאדמתן (הנעליים העירוניות[16] או הכפריות) לא רק בפעולתו של האמן ביצירה, אלא גם באמת שמתחוללת בישותו של המעשה ובמפתח שנפתח.

ללא התרחשויות המפיקות את האמנות כפיוט של האמת, המעשה אינו מפיק את ההתפרצות הטמונה בקרבו. היידגר אינו מבטל את המבט האסתטי. הוא מקדים לו מאמץ לחשוף את ממשותו של המעשה, שעל בסיסו אפשר להתבונן במעשה הקונקרטי כדי למצוא בו את האמנות ואת ישותה. אל לנו לשכוח שהמבט האסתטי עצמו תחום במפתח היסטורי המציין רגע של אמת בהיסטוריה של הישות. זהו רגע של סובייקט המתבונן באובייקט. זהו רגע של הפרדה בין סובייקט לאובייקט במדע ובאמנות.

לסיכום, כמימד היצירתי של המעשה כלולים גם היוצרים וגם הנוצרים.[26] אולם, המעשה הוא זה המאפשר את היוצרים בישותם ונזקק מתוך ישותו לנוצרים. אם אכן האמנות היא מקורו של המעשה, הרי היא אף המעיין שממנו נובעת הישות המשותפת למעשה, ליוצרים ולמטפחים (נוצרים). ההגדרה של מהות האמנות כתפעול האמת ביצירה היא דו-משמעית בעליל: א. האמנות היא התווייית האמת המתמסדת בהופעה, הודות לפעולת יצירה שמפיקה אי-מוסתרות של הישותי; ב. החדרת האמנות במעשה היא התנעת המעשה והפיכתו להתרחשות הודות לנצירה מטפחת. לפיכך, האמנות היא נצירה יצירתית של האמת בתוך המעשה. ועל כן, האמנות היא התהוות ואירוע של האמת. היא פעולת יצירה ונצירה של התהוות והתרחשות האמת.

האמנות בישותה היא פיוט, בכך שהיא מעניקה אתר להתרחשות שבה מתקרבת האמת של הישותי. ישותה של האמנות, שעליה נשענים המעשה והאמן, מתפעלת את האמת בתוך המעשה. מתוך ישותה המפייטת של האמנות קורה שבקרבו של הישותי האמנות פורצת מקום פתוח, שבו הכול נעשה בהחלט שונה. השפעת המעשה אינה בפעולה סיבתית, אלא נשענת על התרחשות במעשה, האחראית לתמורה באי-המוסתרות של הישותי. כך מתחוללת תמורה בישות עצמה.

אין קוראים את האמת מתוך המצוי והרגיל. האמת בהיותה הֶעָרוּת וההסתרה של הישותי מתרחשת הודות לפיוט. כל אמנות כאירוע של האמת היא פיוט. מתוך ישותה הפיוטית של האמנות קורה שהאמנות מבקיעה בקרבו של הישותי עמדה פתוחה, שבתוך מפתחה הכול השתנה.

האמנות ביסודה היא פיוט המכונן אמת בשלושה אופנים: נדיבות, ייסוד, התחלה. התמסדות האמת במעשה פורצת אל הלא רגיל ומפילה את המקובל מתוך גודש שופע, מתוך נדיבות. האמת פונה אל נצירה עתידית, הנשענת על האדמה כיסוד מסתגר וכך יסוד זה מתבסס כמשמעותי. כל

יצירה צומחת משפעת האדמה, ולא רק משפע גאוני של יחיד. בפעולות המכוננות של נדיבות וייסוד טמונה התחלה בתור זינוק המזנק קדימה. בהתחלה טמון שפע לא נגיש של הבלתי רגיל.

האמנות כפיוט מכוננת התחלה, מתזמנת את הריב של האמת. בהיסטוריה האמנות מופיעה כתזמון כאשר הישותי בשלמותו נדרש לכינון המתזמן אותו אל תוך מפתח. מפעם לפעם התרחשה אי-מוסתרות של הישותי והיא תופעלה במעשה ותפעול זה חולל את האמנות. כל פעם שמתחוללת אמנות, קרי – כאשר ישנה התחלה, מקבלת ההיסטוריה חבטה והיא מתחילה מחדש.[27] האמנות היא היסטוריה, כי היא מכוננת היסטוריה במשמעות של תזמון התחלה. האמנות בהיותה נצירה מתזמנת, מזניקה בתוך המעשה את האמת של הישותי. מקורו של מעשה האמנות, של היוצרים והנוצרים, הוא באמנות כפיוט.

**הערות**

1. המלה מַעֲרֶה מסמנת: א. מרחב פנוי להופעתה של אמת אונטולוגית, קרי – אתר לאירוע שבכוחו לשנות עולם ומלואו או לפחות להסיט אותו ממסלולו; ב. התרחשות המפנה מרחב להופעתה של אמת, קרי – פעולה של הֶעָרוּת, של הפיכת אתר לפנוי בעבור אירועי אמת.
2. מאמרו של בראל מופיע בקטלוג זה עמ' 63-72. בהתייחס לתיאור של האמן הזן-בודהיסטי בעת ציור נוף, בראל מזכיר את הקשר להיידגר, ונדמה שעמדו לנגד עיניו בעיקר שני היבטים עיקריים: א. נטישת תפיסת הסובייקט המודרני (העומד מול אובייקט); ב. שיבה להגות הישות כאמירת הן טהורה לישותי כפי שהוא. ראו דיון בסוגיה זו להלן.
3. מאמרו של בראל מופיע בקטלוג זה עמ ' 73-79 . הפסל אינו יכול להתעלם מהמרחב התרבותי-כלכלי-חברתי-פוליטי, שבו מוצב הפסל. בראל מעלה גם פעולה אבסורדית של ארגון המרחב סביב היצירה, למשל פעולה מטורפת של ארגון "דירה סביב פסל".
4. מרטין היידגר, *מקורו של מעשה האמנות*, תרגם: שלמה צמח, הוצאת דביר, 1968. לא אצטט מתרגומו היפה של צמח; אשתמש בתרגום המונחים הפילוסופיים כפי שיופיעו בתרגום העומד לצאת לאור בתחילת 2005 בהוצאת הקיבוץ המאוחד, בקובץ שכותרתו (הזמנית) היא: *התפרקותו של הסובייקט*. הקובץ יכלול מאמר נוסף, משנת 1938, שכבר הופיע בגרסה חלקית, ראו: מרטין היידגר, "העידן של תמונת העולם", תרגם אדם טננבאום, בספר – יעל אילת ון-אסן (עורכת), *תרבות דיגיטלית*, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 71-91. את הקורא העברי אני מפנה גם אל שמונה מאמרים שהיידגר כתב בשנים 1929 עד 1957; *מאמרים: הישות בדרך*, הקדים, ערך ותרגם: אדם טננבאום, מפעלים אוניברסיטאיים, תל אביב, 1999.
5. היידגר מסיט על פי רוב את המלים של ההגות המטפיזית ממסלולן החרוש היטב או נמנע מן השימוש בהן או בוחר מלים רגילות ומטעין אותן בערך הגותי. לעומת זאת, ערכן ומשמעותן של המלים המטפיזיות אמורים לדעוך בתפנית שמסמנת הגות הישות אשר מתחקה אחר המובן של הישות והאמת.
6. המטפיזיקה הזניחה את הריב על ידי הסטתו והקפאתו בניגודים בין החושי לעל-חושי, בין האלוהי לשטני, בין הארצי לשמיימי, בין האידיאה לאשליה, בין הצורה לחומר.
7. אין יותר סימן אלוהי המפריד בין המובן מאליו והמקובל לבין הלא מקובל והאימתני. נובעות מכאן שתי טענות אונטולוגיות שקולות: הכול מובן מאליו; אין שום דבר מובן מאליו.
8. ההפניה להיידגר מראה שבראל ער למלכודת של קריאה בטקסט של המזרח הרחוק באמצעות מושגיות דיאלקטית מערבית. במחשבה הדיאלקטית, המושג המיידי מתברר כמופשט והתנועה של ההתפתחות המושגית מראה שדווקא מושגים מופשטים מייצרים דרך עשירה בלתי אמצעית המחזירה אל המציאות הקונקרטית. האמת הדיאלקטית הבסיסית היא: האידיאה היא הקונקרטית ביותר והמיידי הוא המופשט ביותר. התנועה של הזן היא תנועת חדירה אל הקונקרטי הנמנעת מהפיתויים של התנועה המושגית הדיאלקטית. זוהי למידה של העושר הקונקרטי בלי לייצר את ההבחנה בין הקונקרטי למופשט.
9. בשיחה עם יפני היידגר בוחן את האבסורדיות בהלבשת האסתטיקה המערבית, הסובייקטיבית ומטפיזית, על ההתנסויות האסתטיות היפניות. הוא מציין את הקלות שבה הישות נמנעת מלומר את דברה ואת הפיתוי להיתקע בהימנעות מפתה זו. היידגר טוען שהיפני עוד יכול להישאר יפני בישותו בלי להתמסר

לתפיסת הסובייקט והאסתטיקה המודרנית. לעומת זאת, המערב נאלץ לרכוש מחדש שפה שבה הישותי ידבר מתוך ישותו. ראו "שיחה על השפה", בספר: היידגר, *מאמרים: הישות בדרך*, עמ' 233-279.

10. האמת היא בה בעת מַעֲרֶה והסתר. היא הסתרה מַעֲרָה, המתחוללת בשני אפיקים של הינתקות וחבירה, של הסטה והתקפה. כך מתקבל המפתח להתקוטטותו של כל דבר ישותי, שנעשה ישותי במהלך תפעול האמת שלו כדבר, מכשיר, תמרון, מעשה או יצירה, פעולה, קורבן, קרי: במגוון של פרקטיקות בהוויה האנושית. ראו: Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Gesamtausgabe Band 65, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1989, p. 70.

11. צורה מוגדרת המעניקה זהות לעומת העוצמה היצירתית של זרימה המייצרת הבדלים ומפוררת זהויות או מותירה זהויות כביטוי של פני שטח שוצפים.

12. ניטשה הפך את היחס בין אמנות למדע וקבע את מקומה של האמת באמנות. האמת מתקיימת לא רק בשימור הקיים אלא בעיצובו מחדש. ראו (לעיל הערה 4): היידגר, "העידן של תמונת העולם". וגם: "אימרת ניטשה: האל מת", בספר: היידגר, *הישות בדרך*, עמ' 123-176.

13. מושג הרוח המוחלטת במחשבה הדיאלקטית של הגל מסמן את סיום המחשבה של הייצוג ואת קץ האמנות הגדולה. ההתפתחות הדיאלקטית של האמת מגיעה לשיאה ולסיומה במושג החירות המודרני של הגדרה עצמית. כל עוד הופיעו אמיתות חלקיות ומושגי חירות המתנים את מימושה של האמת החלקית במימד זר וחיצוני לאדם, היה מקום להיסטוריה של המחשבה ושל האמנות הגדולה. כעת אין עוד טעם לייצוגו של המוחלט באמנות כי המוחלט מופיע כעת בהגשמתו כחירות שמתממשת בתהליך פוסט-היסטורי של המציאות הכלכלית-חברתית במדינה המודרנית. כמובן שהתופעה של האמנות לא נעלמת. להפך, אם העידן המודרני מסיים בעיקרון את הצורך באלימויות היסטוריות בתוך החברה והמדינה ומותיר מקום רק לאלימות המנרמלת של המדינה בעזרת סוכני הנרמול שלה, נותר כר נרחב לאמנות ולפוליטיקה של התרבות והחברה. האמנות מפנה מקום להצגת הדיכוי, למודחק, למושתק, לערעור סוכני הנרמול ועוד. ואם אף חל אותו עקרון של פיוס פנימי גם על אומות העולם הנתבעות לציית לעקרון של שלום אוניברסלי, הרי האמנות מחזירה אל חלל התצוגה המרוקן שלה את עקבות הקולות הטרום-מודרניים השורדים מחוץ למעגל של המודרניות.

14. אירוע אלוהי במובן של הצבת סימן אונטולוגי במציאות. כמובן , בעידן של "מות האל" אנו מייצרים ללא הפוגה תחליפים לאלוהי. וחרושת התרבות מסמנת ללא הרף כל אירוע כך שהוא עשוי להצטייר כאלוהי.

15. הפירוק הטמון במחשבת ההבדל של היידגר אינו מלאכת הרס שטנית נטולת בהירות אלא התמודדות עם התסמינים שיוצרות שפות ההבדל. מי שמשתוקק לוודאות מדעית בהחלט נבהל מהוודאות של הככות. מי שחפץ בסדר אחד של אהבה אכן נמלט מכל אפלה השזורה בסדר אחר.

16. דיון על התייחסותו של חוקר האמנות מאייר שפירו לנעליים של ון גוך על פי היידגר ועל ההתייחסות של ז'אק דרידה לשניהם, ראו: אדם טננבאום, "נוכחות או היעדר?", *דיוידינג*, מס' 1, עיתון לביקורת אמנות, עורך: חיים לוסקי, תל אביב, 1992. (ראו תרגום לעברית של מאמרו של שפירו, "טבע-דומם כאובייקט אישי – הערה על היידגר וון גוך", בספר: מאייר שפירו, *מבחר מאמרים בתולדות האמנות*, הקדים וערך: מרדכי עומר, אוניברסיטת תל אביב, 2003, עמ' 305).

17. בעברית קיים מרחב תמרון ברבדים הסמנטיים והפרגמטיים של המלה "מיצב". היא מתארת פעולה חזותית בתוך חלל תצוגה של גלריה או מוזיאון, אשר ממוקדת בערך האסתטי של היצירה ובתפקודה בחלל. עם זאת, המלה יכולה לסמן את אופן התייצבותו של מעשה האמנות כמעשה, את האופן שבו הוא כבר דיבר כאשר הוא חולל את המרחב הפנוי שלו. מעשה האמנות בהיותו מיצב המחולל אירוע של הבדל (אונטולוגי) מזמן בפעולת ההתייצבות שלו את העולמיות ואת הארציות של הדבר המדבר בתוכו מתוכו. המיצב מציב את המרחב ומגייס אותו לפני כל פעולה אוצרותיה של קריאה אסתטית. אפשר להבחין בין מיצב בראשיתי למיצב משני או בין מיצב אונטולוגי למיצב אונטי, קרי: בין מיצב טהור במרחב פנוי, המחולל אירוע של אמת, לבין מיצב במרחב החסום לאירוע של אמת.

18. כאשר היידגר מדבר על העקבות של נוכחות שחלפה לעומת ההתייצבות הטהורה בעולם הוא נשען על הגות ההבדל המפרקת את עקרון הזהות. אמת אינה רק אירוע שבו דבר מקרי נעשה להכרחי אלא היא אירוע המייצר הבדל. למשל, המקדש נוכח כאירוע המייצר ללא הפוגה הבדלים בריב בין עולם לאדמה. כאשר עולם מתפורר נותרות רק עקבות.

19. זוהי סוגיה שלאורה מן הראוי לבחון הן את כתיבתו של בראל והתמודדותו התיאורטית איתה והן את יצירתו ונסיונה לפנות את המרחב לאירועי אמת. בלי להפליג בניתוח אסתטי אני מפנה את מבטו של הקורא אל העבודות של בראל *מַערה, במַערה היער* (עמ' 81-83) ואל המשחק בין הפנוי לחסום, בין הסתום למתבהר, בין הגלוי לסמוי, בין הכתם לצבע ועוד.
20. אמת כאי-מוסתרות של הישותי אינה תכונה של הדברים הישותיים ואף לא של הטענות. האמת אינה מושג פורמלי הנוגע לטענות אמיתיות או שקריות. היידגר חומק מהדיון על התאמה ריאליסטית או קוהרנטיות מושגית או השטחה נומינלית. האמת כחשיפה מתרחשת לפני כל טענה. היא אירוע בשפה. הרובד של הטענות בשפה שזור במעמקים של דיבור, של שיח שמתוכו בוקעות נקודות סינגולריות.
21. הן במובן הדיאלקטי של הגל והן במובן של היסטוריית הישות אצל היידגר.
22. בעזרת שלוש הטענות על עולם, האדמה והריב ביניהם, היידגר מחזיר את ההגות אל מערה אפלטונית "סגורה", שמתנערת מהניגוד בין הסופיות הסגורה האפלה לנצחיות הפתוחה הזוהרת. הניגוד בין ארץ אפלה לאור השמים נעלם לטובת סגירות ופתיחות מפותלות בין הארצי לעולמי. המַעֲרֶה מבקיע מרחב פתוח בתוך המערה האפלטונית "שנסגרה מחדש", שכעת כבר אינה סגורה או פתוחה, וכעת מתקיים בה ריב בין עולם פתוח לאדמה מסתגרת.
23. ייתכן שהינתקות וחבירה במַעֲרֶה ובהסתר קופאים בתוך אדישות שמציעה את המפתח כמרחב מצוי, כמרחב של המובן מאליו והמקובל. מכיוון שהמובן מאליו מצטייר כממשי, נדמה שהוא היש בה"א הידיעה. ראו היידגר, לעיל הערה 10.
24. היידגר מציין עוד דרכים כגון, ייסוד מדינה, חבירה אל הישותי ביותר בישותי, קרי המימד האלוהי, או הקרבה מהותית.
25. למשל , הדיוניסי מפציע בטרגדיה רק ברגע שזו מועלית על במה, שבה יש מקום לאמת המכילה את הדיוניסי. כל השאר הם רק עקבות תרבותיים, טקסטואליים, היסטוריים, אסתטיים, פילוסופיים.
26. נוצָרים במובן של מבצעים פעולת נצירה (טיפוח).
27. המושגים של סובייקט ואובייקט שייכים לשלב ההיסטורי הנוכחי של הסובייקט המודרני, ואינם יכולים לתאר את היחסים בין תפעול האמת להתמסדות האמת כהיסטוריות קודמות או אחרות.

שיחה בין רפי לביא ליונה פישר

# יואב בראל והמוזיקה

יונה: יואב היה חובב מוזיקה פעיל. אולם בתחום המוזיקה הוא היה צרכן תרבות נאור, נלהב, אך לא "יוצר", הוא לא חיבר – לא מוזיקה ולא תיאוריה ולא ביקורת. אני חושב שכל ניסיון לחבר בין היוצר לבין הצרכן יהיה, אם ננסה להסיק ממנו מסקנות, ספקולטיביות. חיבור כזה קיים ללא ספק במישור רוחני עמוק ולא פחות מכך ערטילאי.
זכור לי המקרה של מארק רותקו, שהיה חובב מוזיקה נלהב. עד כדי כך שניסו לאתר קשר בין היוצר הפלסטי וצרכן המוזיקה. הוא עצמו הסכים לדבר על כך. הדבר לא קרה בחייו של יואב. דברים על האיש – ודרכו, חוגו ואנשי דורו – יעלו בשיחה. אך אפתח בשאלה, מה אנחנו זוכרים מיואב והמוזיקה? אני חושב שצריכים לגעת בארבע נקודות – מה יואב אהב, מה הוא ידע, מה הוא שמע ומה הוא עשה.

רפי: אני זוכר אותר בעיקר בשתי פאזות. הראשונה היא כשהגעתי לתל אביב [1957]. הייתי בן עשרים ויואב ואתה הייתם בני עשרים וארבע וזה היה פער עצום. שמעתי אז מוזיקה ממה שהייתי תופס ברדיו, בלילה, בגלים קצרים, בודפשט, בוקרשט, חצי פתיחה של בטהובן, רבע סימפוניה של ברהמס.

יונה: כבר היו לך אז תקליטים?

רפי: לא. וגם לא היה לי כסף לתקליטים. יואב כבר התחיל עם תקליטים.

יונה: הוא חזר אז מארצות הברית?

רפי: כן, אני חושב לאחר שחזר בפעם הראשונה. אחר כך הוא נסע שוב, לזמן ארוך יותר.

יונה: למי מהדור שלנו היו אז תקליטים?

רפי: הוא היה היחיד, עד כמה שאני זוכר.

יונה: גם לא ליכין [הירש]?

רפי: לא. יכין ואני התחלנו להחליף תקליטים בספרייה. בפינת אלבני והס הייתה ספריית התקליטים של הֶרְבּי רסקול. עוד לא הכרתי את יואב, את יכין ואותך. הייתי לוקח באך, ויכין היה לוקח באך, ומהרבי למדנו הרבה. הוא הביא מאמריקה רביעיות של ברטוק, דבר שלא ידענו על קיומו. מדובר במחצית השנייה של שנות ה-50, יכין ואני וגם יואב הכרנו ב-1957.

יונה: אתה ואני הכרנו שנה מאוחר יותר, לא?

רפי: לא. אותך הכרתי בסוף 1960. הייתה לי תערוכה אצל ברטה [אורדנג, גלריה רנה, ירושלים] ואמרו לי: יונה פישר ממוזיאון בצלאל רוצה להיפגש איתך, הוא רוצה לקנות תמונה שלך, ואז נפגשנו.

יונה: כבר אז הם ידעו לבנות דרמה.

רפי: (צוחק). יואב ואני התיידדנו מאוד והערכנו אחד את השני, למרות שמבחינת ציור היינו רחוקים. הראש שלו היה בסוריאליזם, עוד אפילו קצת בקליי. גם אני אהבתי מאוד את קליי, אבל התחלתי להתעניין באריה ארוך ובאביבה אורי.

יונה: הוא היה אז בתקופה של רישומים בנוסח איוריו של אביגדור אריכא.

רפי: רישומים לקפקא, כן, בדיוק. אריכא עשה רישומים לרילקה, וכולם ציירו כמוהו, ינקו וכל עין הוד והסביבה וברנאר בופה בצרפת, זאת הייתה תקופת השפיצים.

יונה: לפני זה ארדון העביר תרגילי רישום בסגנון הזה בבצלאל. רבים מתלמידיו, כמו ויתקין ופוגץ', רשמו בשיטת השפיצים.







רפי: נכון, ויוסל [ברגנר], גם לו הייתה תקופת שפיצים וגם הוא עסק בקפקא, אם אני לא טועה. יואב ציייר את רישומי קפקא עוד לפני התערוכה בצ'מרינסקי [תערוכת היחיד השנייה של בראל, 1960]. לפני זה הוא הציג במועדון מדורה [1959] ציורים קטנים בשמן, סמי-סוריאליסטיים, קצת קליי עם בובות. ואני התחלתי עם ציורי הילדים, הפרחים, קשקושים כאלה. התראינו הרבה, אירחנו זה את זה. יואב שמע מוזיקה. הוא קנה את התקליטים הראשונים של "ארכיב", מוזיקה רנסנסית. מוזיקה שלא הכרתי אז.

יונה: התקליטים עם העטיפה הצהובה והאותיות הכחולות.

רפי: בדיוק. ואז הוא התחיל לשמוע פתאום את ה"בלטים" של גסטולדי, שהיא מוזיקה נחמדה וחביבה, ואת ג'וואלדו שהיה קשה מאוד – הפוליפוניה שלו מלאה דיסוננטים. דרך יואב הכרתי את המוזיקה של הרנסנס.

יונה: הוא שמע גם את בוקסטהודה, שאיזו קנטטה שלו "הסתובבה" בין החברה?

רפי: אותו שמעתי ביוזמתי, זה החלק היקי שלי. יואב קנה חמישה תקליטים של מוזיקה רנסנסית. בשבילנו זה היה המון. אני יודע, כי את התקליט הראשון קניתי ב-1959 מחנות בנחלת בנימין...

יונה: על יד בית ספר ברליץ.

רפי: כן. הם מכרו תקליט בשש-עשרה לירות. שילמתי בארבעה תשלומים, ארבע לירות לחודש. חייתי מארבעים לירות בחודש והסכום היה עשרה אחוזים מההכנסה שלי. כל ארבעה חודשים באתי מאושר לקנות תקליט חדש. התחלתי עם ה"מגניפיקט" של באך ו"פולחן האביב" של סטרווינסקי ועם הקונצ'רטי לפסנתר של מוצרט בביצוע סרקין ושניידר. ויואב שמע רנסנס.

יונה: פעם באתי לחנות בנחלת בנימין וקניתי קנטטות של בוקסטהודה. הנחתי את התקליט על הדלפק ובעל החנות שאל, אתה ירושלמי?

רפי: (צוחק). יואב הדביק אותי בהתלהבות שלו למוזיקה רנסנסית. שמענו הרבה מוזיקה. היה לי פטיפון נייד, שגם אותו קניתי בתשלומים. עשר לירות לחודש במשך עשרים חודשים.

יונה: איזה פטיפון היה ליואב?

רפי: לו כבר היה משוכלל יותר. יואב תמיד היה בדברים האלה מתקדם. עד שיום אחד הוא התלהב מטייפ-ריקורדר. היה לו Revox סלילים ענק, שהיה אז שיא הטכנולוגיה. הוא העביר את כל התקליטייה שלו לטייפים. אני הרווחתי מזה, הוא נתן לי במתנה את כל התקליטים. עד היום יש לי בספרייה תקליטים שלו. חלק מהם, של "ארכיב", אפשר לשמוע יפה מאוד.

יונה: מה יואב שמע חוץ מרנסנס?

רפי: כל הזמן רנסנס ורנסנס. אחר כך הלך קצת הלאה. הוא נסע לאמריקה לדי הרבה זמן וכשחזר בא עם פרוקופייב. הוא גילה את פרוקופייב.

יונה: לא את קייג' ולא את שנברג?

רפי: לא, לא. פרוקופייב. לא הקליטו אז הרבה את שוסטקוביץ' או את ברטוק. אני לא זוכר אותו מת על ברטוק.

יונה: איזה פרוקופייב, הסונטה השנייה לכינור?

רפי: לא, קונצ'רטי לפסנתר והמוזיקה הסימפונית. הוא חזר מאמריקה עם תקליטים. אני כבר הכרתי טוב את פרוקופייב ובשבילי זאת לא הייתה תגלית. שמענו יחד הרבה מוזיקה עד סוף שנות ה-60. בתחילת שנות ה-70 הוא התחיל ללמד בטכניון...

יונה: עם דנציגר.

רפי: כן. ומאז כמעט לא נפגשנו, שנים. אחר כך הוא מת, בן ארבעים וארבע.

יונה: גילו של הרצל.

רפי: אתה יודע שבגימטריה ארבעים וארבע זה דם?

בשנות ה-60 התראינו כמעט כל יום. הוא היה אצלנו ממש בן בית. שמענו הרבה מוזיקה, גם עם יכין.

יונה: מי עוד היה בסביבה, חגית [לאלו]?

רפי: כן, חגית. אבל לא בעניין המוזיקה. אתה היית אז בענייני מוזיקה. אני זוכר שיום אחד הבאת את התקליט של קתלין פרייר שרה את שומאן, "פראואנליבה אונד לבן" [Frauenliebe und Leben]. התלהבתי ממנו להשתגע. עד היום אני חושב שזה הביצוע...

יונה: הכי מרגש?

רפי: הכי מרגש, עד היום. היא הקליטה את הביצוע הזה בתחילת שנות ה-50, הרי היא מתה ב-1953. אבל גילינו אותו בתחילת שנות ה-60.

יונה: לאחר עשר שנים.

רפי: הכול הגיע אלינו מאוחר.

יונה: כן.

רפי: בתקופת הצנע לא הגיעו לכאן תקליטים. בשנות ה-50 היה אסור לייבא תקליטים.

יונה: נחשבו למותרות .

רפי: פעם אחת היה איזה יבוא רשמי והביאו תקליט לונג-פליי בתשע לירות. את ה"ארואיקה" של בטהובן עם ליינסדורף. אבל למדנו רק מהספרייה של רסקול. בדרך כלל שמענו מוזיקה ברדיו, ובקול ישראל היו שני קונצרטים בשבוע. אחד היה כבקשתך, ביום שלישי, וזה היה "שחרזדה", וביום שישי היה קונצרט קלסי – "הקיסר" עם שנבל או רובינשטיין.

יונה: והיה שידור מוקלט מקונצרטים.

רפי: לא זכור לי. נדמה לי ששידורים כאלה התחילו מאוחר יותר. וכשניגנו את "התשיעית" של בטהובן זה היה עם קוסביצקי, ואת הפרק האחרון החליפו ושמו את סטוקובסקי, כי קוסביצקי היה בגרמנית. איזה אבסורד. החרימו, לא השמיעו גרמנית ברדיו. החרימו את קאריאן ושוורצקופף, ואת כל הנאצים.

יונה: עד לפני שנים מעטות.

רפי: היום כל זה נגמר. נשאר רק ואגנר. הכי נורא הוא קרל אורף, "כרמינה בוראנה". הוא היה נאצי מובהק. אבל אוהבים אותו, לכן משמיעים.

יונה: בירושלים היינו שומעים מוזיקה בבית הלל, בערב. כל מיני מוזיקות אסורות. ושמעו שם הרבה מאהלר. מאהלר היה השיגעון של קומץ אנשים בשנות ה-50.

רפי: עוד מקום ששמענו בו מוזיקה היה מוזיאון תל אביב הישן, בבית דיזנגוף. שמענו את פרטוש ואת תלמה ילין בקונצרטים קאמריים. הצעירים – אברמל'ה קומפורט ומנחם ברוייר, היו הראשונים שניגנו את הרביעיות של ברטוק בתל אביב, במוזיאון. הלכתי גם לקונצרטים של הפילהרמונית, עד 1957.

יונה: יואב הלך לקונצרטים?

רפי: לקאמריים. לא זוכר אם גם לפילהרמונית.

יונה: מה ואיך יואב דיבר על מוזיקה?

רפי: דיבר הרבה, אבל הוא לא למד, הוא לא היה מקצועי.

יונה: הוא אמר לי שבהיותו באמריקה התחיל לכתוב יצירה.

רפי: אולי, לא נראה לי. אבל הייתה לו רגישות גבוהה למוזיקה. יואב היה אומנם טיפוס ורבאלי, והציור שלו היה קשור מאוד לתכנים מילוליים, אבל הרגישות שלו במוזיקה הייתה מוזיקלית, לא קשורה בטקסטים. את זה אני זוכר טוב מאוד. הייתה לו רגישות להרמוניה, לצבע, לריתמוס. כן, הוא היה רגיש מאוד.

יונה: לכן אולי רצה את המכשיר הכי משוכלל שאפשר. הוא ארגן לו חלל אקוסטי בחדר.

רפי: הוא היה אובססיבי. בהרבה תחומים.

יונה: ופרפקציוניסט. גם כשהוא עשה את השח שלו, לא?

רפי: נכון. וכשהוא התעסק בצלילה, בדיג תת מימי, הוא לא היה צריך את הכי הכי? הטכנולוגיה עניינה אותו. אותו הדבר עם הטייפ-ריקורדר והרמקולים. הוא באמת סידר לו בחדר את האקוסטיקה. סטריאו, ומדד מילימטרים. אבל שלא כמו אחרים, שלא שומעים מוזיקה אלא סטריאו או שומעים את המחט ולא את המוזיקה, הוא כן שמע. הייתה לו רגישות מוזיקלית, וחוץ מזה הייתה לו גם רגישות לטכנולוגיות. גם בענייני מכוניות. וכשהוא עשה את התבליטים שלו, הוא התרוצץ אצל כולם במכון ויצמן ובדק כל מיני טכנולוגיות – גומי, תבנית, המסת חומרים. הוא היה סקרן בהמון תחומים. התעניין בזן-בודהיזם ובפילוסופיה, הוא קרא המון.

יונה: אני זוכר שהוא היה חברם של משוררים. של דוד אבידן, של נתן זך והרבה אחרים.

רפי: נכון, נכון. היינו יושבים בלילות ב"קראו". אני לא יודע איך לקרוא למקום הזה – קפה, בר או מזנון. לא רחוק מ"כסית". היה שם שולחן של נסים אלוני, יוסל ברגנר, נתן זך, יואב בראל, ואני, אני הקטן, הילד מבין כולם. זה היה המקום הראשון, אני חושב, בתל אביב שהיו בו עופות בגריל. כולם היו שותים כוסית אחרי כוסית ומתחילים להשתכר ואני הייתי אוכל. השיא שלי היה ארבעה עופות בלילה אחד. בשולחן הזה הייתי הפיכח היחיד. יואב היה נעצר בשתייה בגבול מסוים. הוא התעסק גם בענייני סמים... בלי סוף. הרי הוא התנדב, נדמה לי ב-1963, כשעוד לא ידעו פה מה זה ל.ס.ד., למחלקה הפסיכיאטרית בתל-השומר למחקרים על הל.ס.ד.; הוא עשה אז תואר ראשון בפסיכולוגיה והתנדב להיות שפן ניסיון. ביקשו ממני להיות נוכח בגלל האמנות, לבדוק איך הסם משפיע על האמנות. אז הבנתי שאין שום השפעה של סמים על האמנות. היו מזריקים לו והוא היה ב "היי" ותיאר פחות או יותר את מה שהוא רואה, ואלה היו הדברים המקובלים שיודעים על ל.ס.ד., ההזיות והצבעוניות הפלורסנטית והפיתולים והסלסולים שקראנו להם אר-נובואים. נתתי לו צבעים שיצייר אבל הוא סירב. הוא היה מוכן לצייר קצת לאחר הטריפ, והציורים שלו לא היו יואב בראל אלא סתם שירבוטים בלי משמעות. לסמים אין השפעה על האמנות. הם מציירים מהזיכרון, או רובם, אז באותה תקופה פסיכדלית, מציורים של אחרים. יואב לקח סמים גם אחר כך, לא קשים. מה היה אז, חשיש?

יונה: כן. מריחואנה עוד לא הגיעה אז לארץ.

רפי: הייתה לו בעיה בלב והוא התעלם ממנה.

יונה: הוא ניסה פעם להתאבד.

רפי: פעם אחת שאני יודע. זה היה אחרי הביינאלה של פריז, אבל לא היה ברור מאיזו סיבה, חשבנו בגלל שנעמי, אשתו, עזבה אותו. בביינאלה הוא הציג ציורים שהדביק עליהם אבנים, ופתאום הוא התייאש מכל קבוצת העבודות הזאת.

יונה: אני זוכר שבאתי לספר לו שחגית מתה, התאבדה. התגובה שלו הייתה: היא הצליחה...

רפי: אני לא זוכר את ההתאבדות, נעשינו חברים טובים במיוחד קצת אחרי זה. לאחר התבליטים הצבעוניים [1960] הוא עשה תבליטים לבנים, שאותם אני אוהב מאוד עד היום.

יונה: דיברתם על מוזיקה, או רק שמעתם את התקליט הנהדר שהוא קנה?

רפי: לא, לא. גם דיברנו. ומעניין, יואב גם כשדיבר על אמנות, תמיד ערבב הרבה פילוסופיה. ואני לא, אני להיפך, אצלי העיקר אינטואיציה. הוא היה נורא רציני, ובדברים האלה לא היה לו הומור. היה לו הומור, אבל לא בדברים האלה. לעגתי לו קצת על הרצינות הפילוסופית. אבל במוזיקה הוא לא ערבב פילוסופיה ולא תיאוריות, אלא באמת אמר: תשמע כמה זה יפה... שים לב פה להרמוניות. במוזיקה הוא היה יותר טכני, אבל טכני-אמנותי, לא טכנולוגי, וגם לא פילוסופי.

יונה: הוא דיבר על ביצוע אחד לעומת אחר?

רפי: לא. באותה תקופה לא ידענו מה זה ביצועים. עניין הביצועים התחיל הרבה יותר מאוחר, כשכבר היו תקליטים וביצועים שונים. לפני כן הלכתי להרצאות של מנשה רבינא ולהרצאות הנפלאות של שטייניץ, שהיה יושב ליד הפסנתר, מנתח סימפוניות של בטהובן. למדתי מזה המון. שמעתי הרצאות של גרדנביץ, וגם ממנו למדתי הרבה.

יונה: ויואב?

רפי: גם יואב. הוא היה בא להרצאות של גרדנביץ. הלכנו לשמוע אותו יחד בבית צבי ברמת גן. שטייניץ ורבינא הרצו בבית ציוני אמריקה. אחר כך ליואב ולי הייתה פינה ברדיו, בלה ברעם סידרה לנו. היא הייתה אחראית על התרבות ברדיו. נדמה לי שהפינה שודרה במוצאי-שבת בשבע. הקלטנו אותה קודם לכן. דיברנו על אמנות, על תערוכות, וגם על מוזיקה, המלצנו על קונצרטים שכדאי לשמוע ועל יצירות. מדובר על תחילת שנות ה-60 כשבארץ עוד לא הכירו כלום. עוד לא הכירו באך. השתעשענו. התייחסנו לכל העניין די בקלות ראש. נכון שגם בעולם התחילו להכיר את ויואלדי רק בשנות ה-50. הכירו את ה"עונות" של ויואלדי ואת ה"ברנדנבורגים" של באך, אבל קנטטות של באך? ה"פאסיונים" מההקלטות הראשונות הגיעו לארץ בשנות ה-50 המאוחרות, פוכטוונגלר [Furtwängler] משנות ה-40 ולהמן מ-1948 – זאת הייתה פעם ראשונה שדיסקאו הופיע בהקלטה. הכרנו אז מוזיקה, אבל ביצועים? מי בכלל ידע שיש דבר כזה? העניין של הביצועים התחיל בשנות ה-70. ממש ככה. עם הרנונקור של סוף שנות ה-60. אני זוכר שהרנונקור יצא עם המיסה של באך, ועם הקנטטות, ויואב ואני התרגשנו נורא.

יונה: בכל זאת היו אז ביצועים מסוימים שנחשבו לדוגמה, לביצוע האולטימטיבי, למשל התקליטים של "אי מוזיצ'י".

רפי: נכון. עד היום יש לי את כל האלבומים של "אי מוזיצ'י".

יונה: כן, אלה היו האולטימטיביים.

רפי: והייתה תחרות, היה קרל ריכטר שהקליט ב"ארכיב" את כל המוזיקה הווקאלית של באך, וגם את ה"ברנדנבורגים".

יונה: וואלכה, האורגניסט מפרנקפורט?

רפי: הו ואלכה, בדיוק. היה כאן עוד מישהו שהיה בענייני מוזיקה, הארכיטקט פאול ורברנה.

יונה: כן, ברמת גן.

רפי: עברתי לגור בפרדס ברמת גן ליד פאול, והוא הכיר לי וליואב את הביצועים של ואלכה לבאך. יואב קנה את התקליטים. זה היה ב-1961. לואלכה כמו לריכטר, המנצח, הייתה גישה שונה מהמקובלת עד אז, זאת של מונשינגר או פוכטוונגלר ואחרים. הגישה החדשה הייתה יבשה יותר, בארוק לא רומנטי. קראנו לזה טקה טקה טקה טקה, מכונת תפירה, במובן חיובי.

יונה: בילדותי היו אומרים על באך, שבניגוד לצ'ייקובסקי, הוא טק טק טק טק.

רפי: בשנות ה-40 ניגנו את באך דומה לצ'ייקובסקי, עד ריכטר וואלכה ואחרים, שביצעו באך ישיר, נקי.

יונה: כן, נכון.

רפי: ב-1967 כבר היינו מודעים לביצועים. הגישה של הרנונקור ל"ברנדנבורגים", ובעיקר למיסה של באך, אחרת לגמרי. לא יבשה אלא זרוקה, ממזרית, עם חיוך, לפעמים עם מלנכוליה. לא רומנטית אבל גם לא יבשה. זאת הייתה מהפיכה. אני זוכר שהרנונקור הקליט את ה"עונות", עם אליס אשתו. היא ניגנה והוא ניצח. אמרו על הרנונקור שהוא משוגע, כמו על כל דבר חדש. זה היה אחרת מהתקליטים של "אי מוזיצ'י".

יונה: ההתייחסות לביצועים של "אי מוזיצ'י" הייתה שהם מבצעים מוזיקה "כמו שצריך", עושים מוזיקה טהורה. כל מבצע אמר שהוא מנגן בדיוק מה שכתוב בתווים, והגדיל מכולם טוסקאניני .

רפי: כן. גם פוכטוונגלר אמר את זה, ובכל זאת יש הבדל עצום. אבל לא מדובר בנכון או לא נכון. הטעם שלנו השתנה עם הזמן, זה הכול. מאוחר יותר גם הרנונקור נשמע מיושן. כל דור חושב שהוא מבצע את באך כמו שבאך רצה. כמו הסיפור עם הכלים האותנטיים. הרי זה רק אליבי. הרי הכלים לא משנים הרבה, העיקר הוא האינטרפרטציה. אם מישהו רוצה לשמוע באך כמו בתקופת באך, הוא קודם כול צריך ללבוש שכבות של קרינולינות, לשים פיאה נוכרית על הראש, ללכת לכנסייה, להסריח מזיעה ולשמוע ולהשתתף. בימיו של באך לא התייחסו למוזיקה כמו שאנחנו מתייחסים למוזיקה. חוץ מזה באך רצה לשמוע את המוזיקה שלו אחרת לגמרי ממה שהוא שמע, כי הייתה לו מקהלה של שבעה-עשר זמרים, והוא רצה הרבה יותר אבל לא היה כסף.

יונה: אומרים על באך, שמה שבאמת רצה לכתוב הוא לא כתב, ויתר.

רפי: נכון. אם באך היה חי כיום, הוא היה כותב קאגל, משהו כזה. הדברים האלה, השינויים באינטרפרטציה לגבי הדור שלנו, התחילו באמצע או בסוף שנות ה-60, ואז יואב ואני כבר לא התראינו כל כך. הוא היה עסוק בחיפה, והיה בינינו פחות קשר.

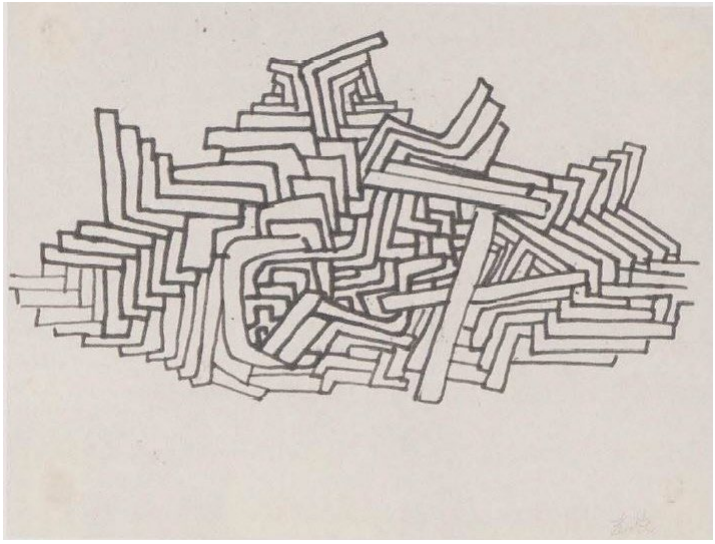
יונה: מוזר לחשוב, אנחנו מדברים על יואב, אנחנו מדמיינים את יואב, כמו שהוא היה, רואים גבר בן ארבעים, אנחנו ממרומי הגיל שלנו, לפני שבעים ואחרי שבעים. יואב היה שייך לדור ראשון של צברים, בוודאי בין האמנים, שגילו את עולם התרבות, עולם תרבות רחב ומפתה, שיש בו ספרות ושירה ושפות ומוזיקה קלסית שונה מזו שבתוכניות למנויים של הפילהרמונית. והם היו מעטים – תומרקין (הכמעט צבר) וגרשוני בין האמנים, אריה זקס... ולדור הזה שייכים גם המוזיקאים הצברים – נועם שריף, חנוך רון, עמי מעייני, הכנרים מרים פרייד ויוסי צבעוני, הפסנתרן והמנצח יהלי וגמן, ועוד לפניו מנחם פרסלר. כל זה בדיוק לפני שגארי ברתיני חזר לארץ כדי להקים את "רינת" ולגלות מוזיקה ווקאלית של הרנסנס לקהל, שדי מהר חדל להיות אליטיסטי.

רפי: מעניין אם יואב היה חי היום, איך הוא היה. אבל אי אפשר לדעת, כי יואב עבר המון פאזות. כל פעם הוא עבר איזה תהליך והשתנה. אני לא יודע אם כאדם, אבל העניין שלו השתנה בכל פעם, ההתלהבות. נדמה לי שבתקופה האחרונה של חייו המוזיקה פחות עניינה אותו. כשיצא לנו להיפגש כבר לא דיברנו על מוזיקה. הוא התעסק אז באמנות קונצפטואלית, בפילוסופיה.*

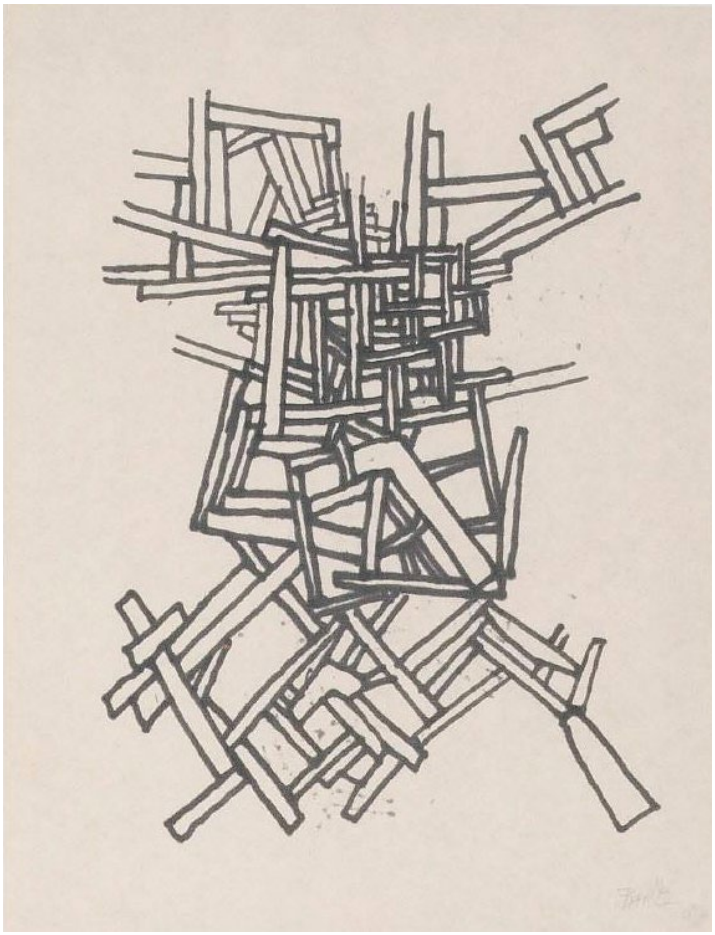
* משלהי שנות ה-60 גילה בראל עניין רב ברוק כבד (א.ה.)




Cat. 56. *One Way,* 1967 / 1967 ,*One Way* .56 קט'



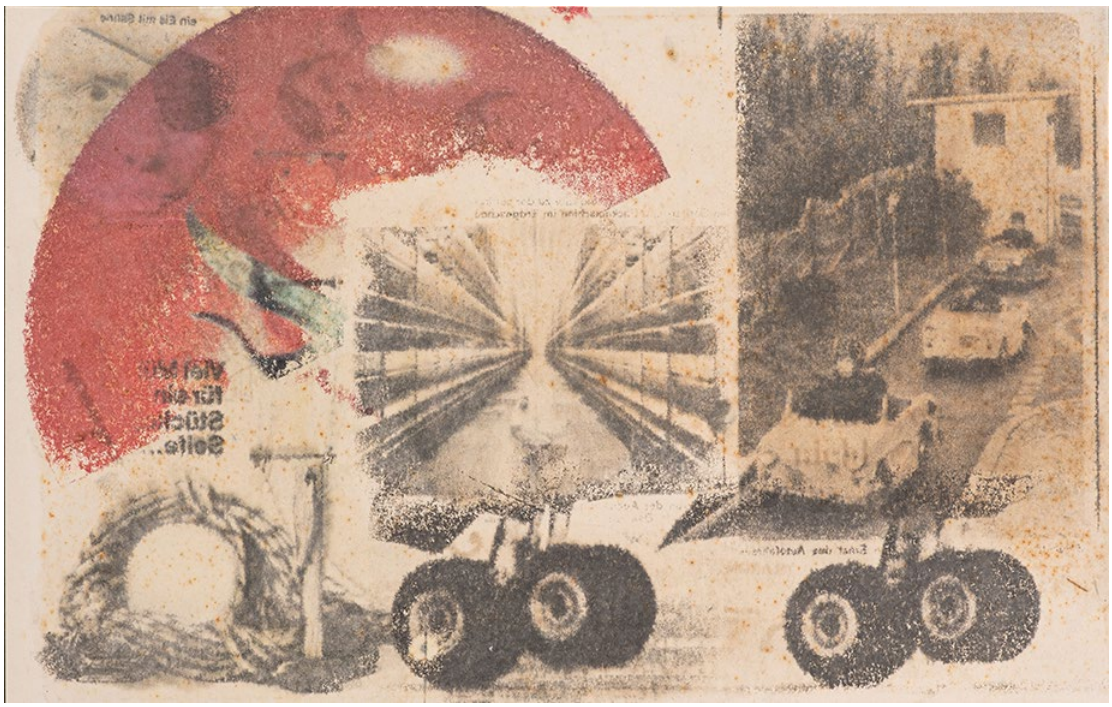
.55



.53

Cat. 55. *Drawing,* mid-1960s / 60-קט' 55. *רישום*, אמצע שנות ה

Cat. 53. *Drawing,* mid-1960s / 60-קט' 53 *רישום*, אמצע שנות ה



קט' 57. *הרבה סבונים*, 1967 / Cat. 57. *Many Pieces of Soap*, 1967




Cat. 58. *Dream 22.20*, 1967 / 1967 *,20.22 חלום* .58 קט'




Cat. 60. *E.E.G*, 1967 / 1967 ,*E.E.G* .60 קט'



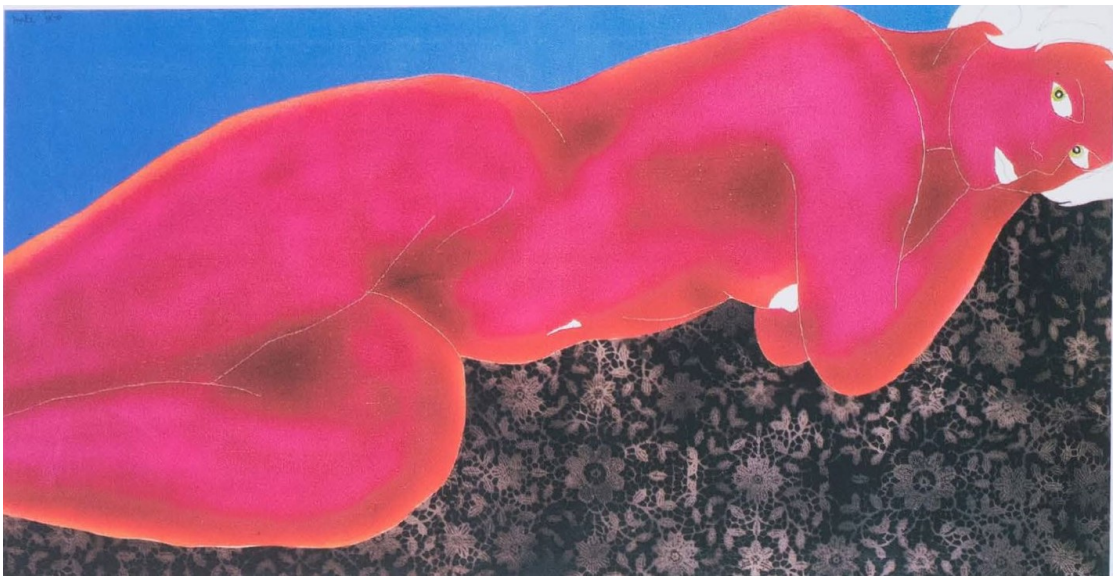

Cat. 62. *Men of Influence*, 1967 / 1967 ,*בעלי ההשפעה* .62 קט'



Cat. 61. *Caution,* 1967 / 1967 ,*זהירות* .61 קט'



Cat. 72. *Twiggy,* 1968 / 1968 ,*טוויגי* .72 קט'



Cat. 79. *Purple Nude,* 1969 / 1969 ,*עירום סגול* .79 קט'



.74



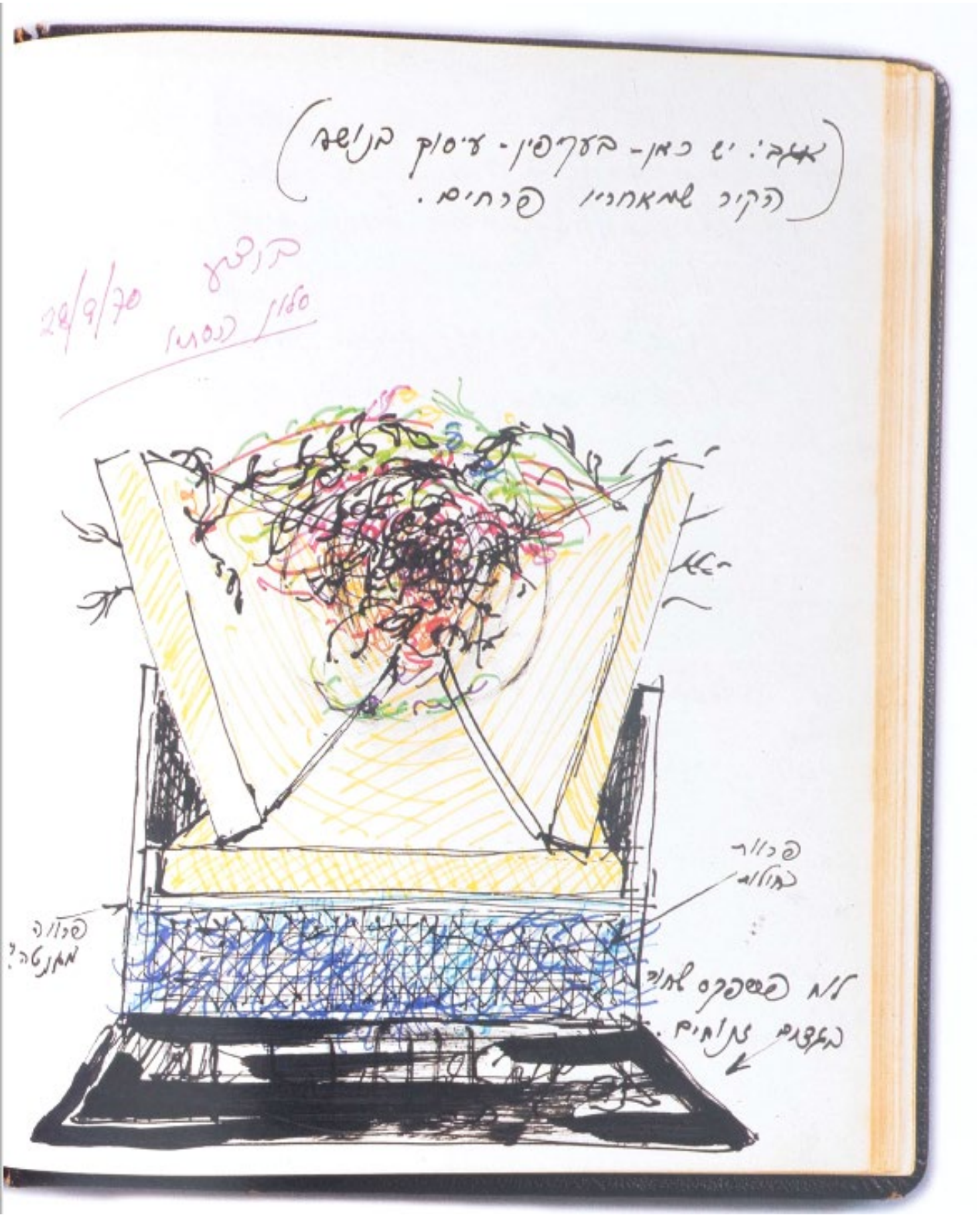
.73

Cat. 74. *Alice at the Entrance to the Garden,* 1968 / 1968 *,אליס בפתח הגן* .74 'קט

Cat. 73. *The White Rabbit as a Court Official,* 1968 / 1968 *,הארנבון הלבן ככרוז בבית המשפט* .73 'קט



Cat. 75. *Alice,* 1968 / 1968 ,*אלים* .75 קט'



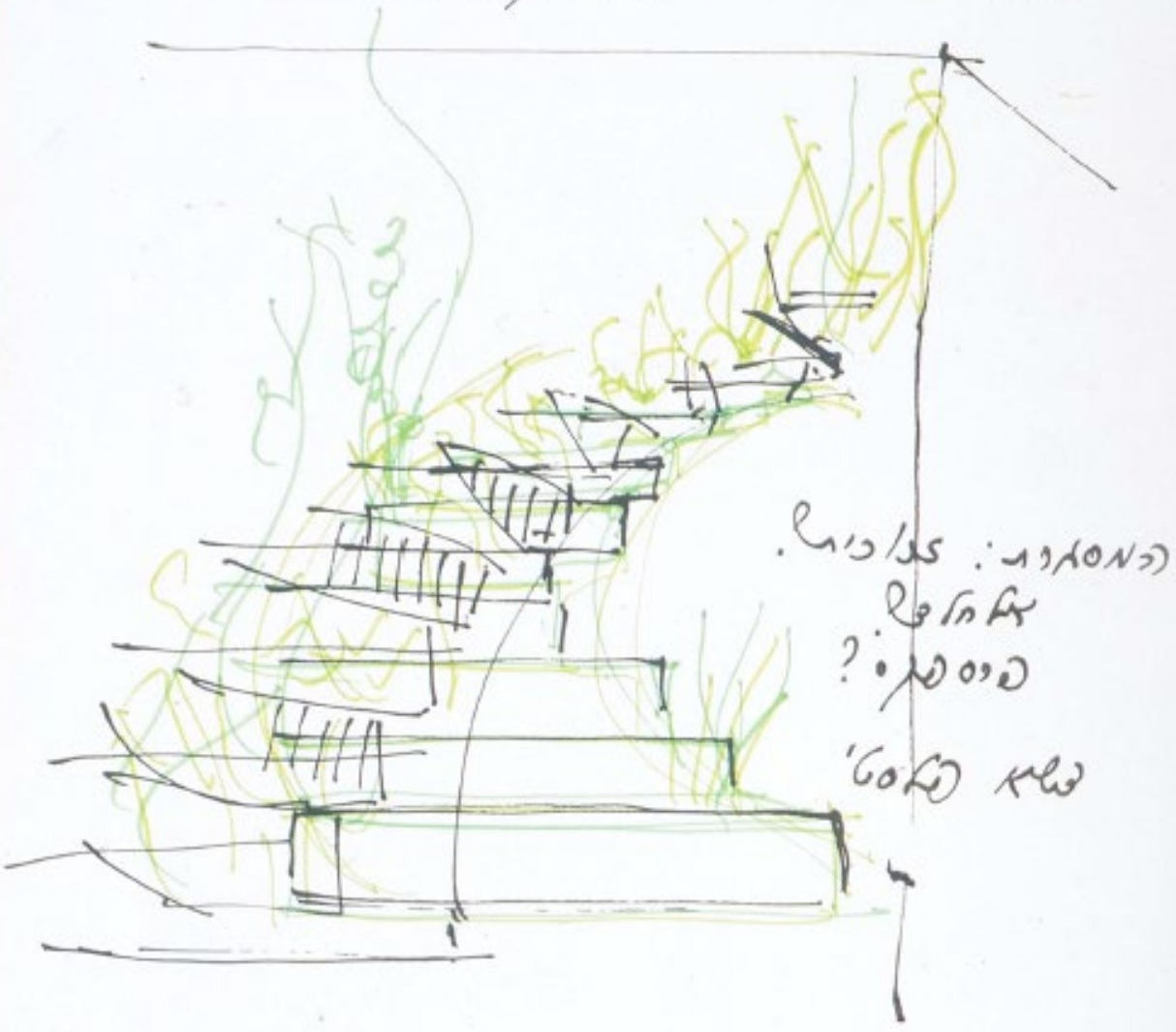
קט' 82. מתוך *ספר הרעיונות*, 1969-1973, רישום הכנה למיצב *הו הזכרונות המתוקים המתוקים...* (עבודת המזרונים)
Cat. 82. From *The Book of Ideas,* 1969–1973, a study for the installation *Ho Those Sweet Sweet Memories*

38.

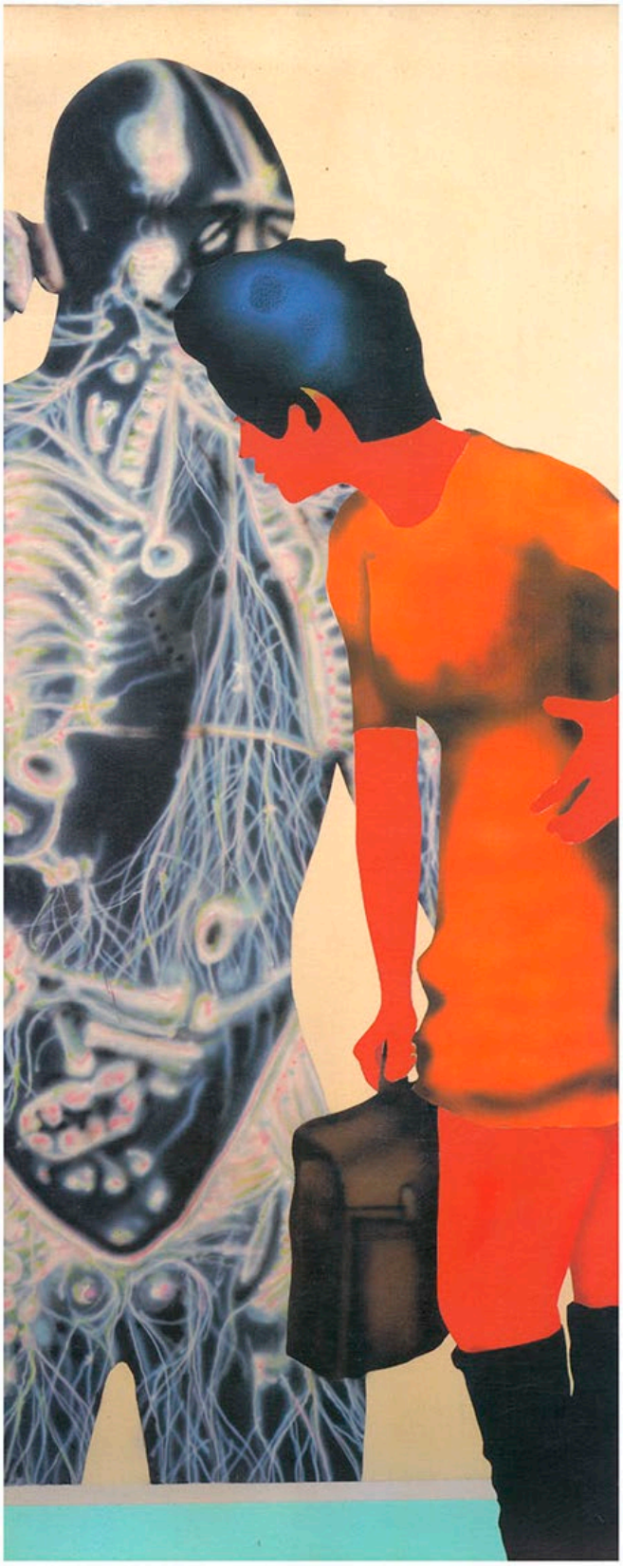
④ אפיזודה:

אפיזודה מתפתחת מהאופן בו התקיים הפגישה -

מהלכה שאלת שקיעה.




An idea for the motif of the stairs / רעיון למוטיב המדרגות



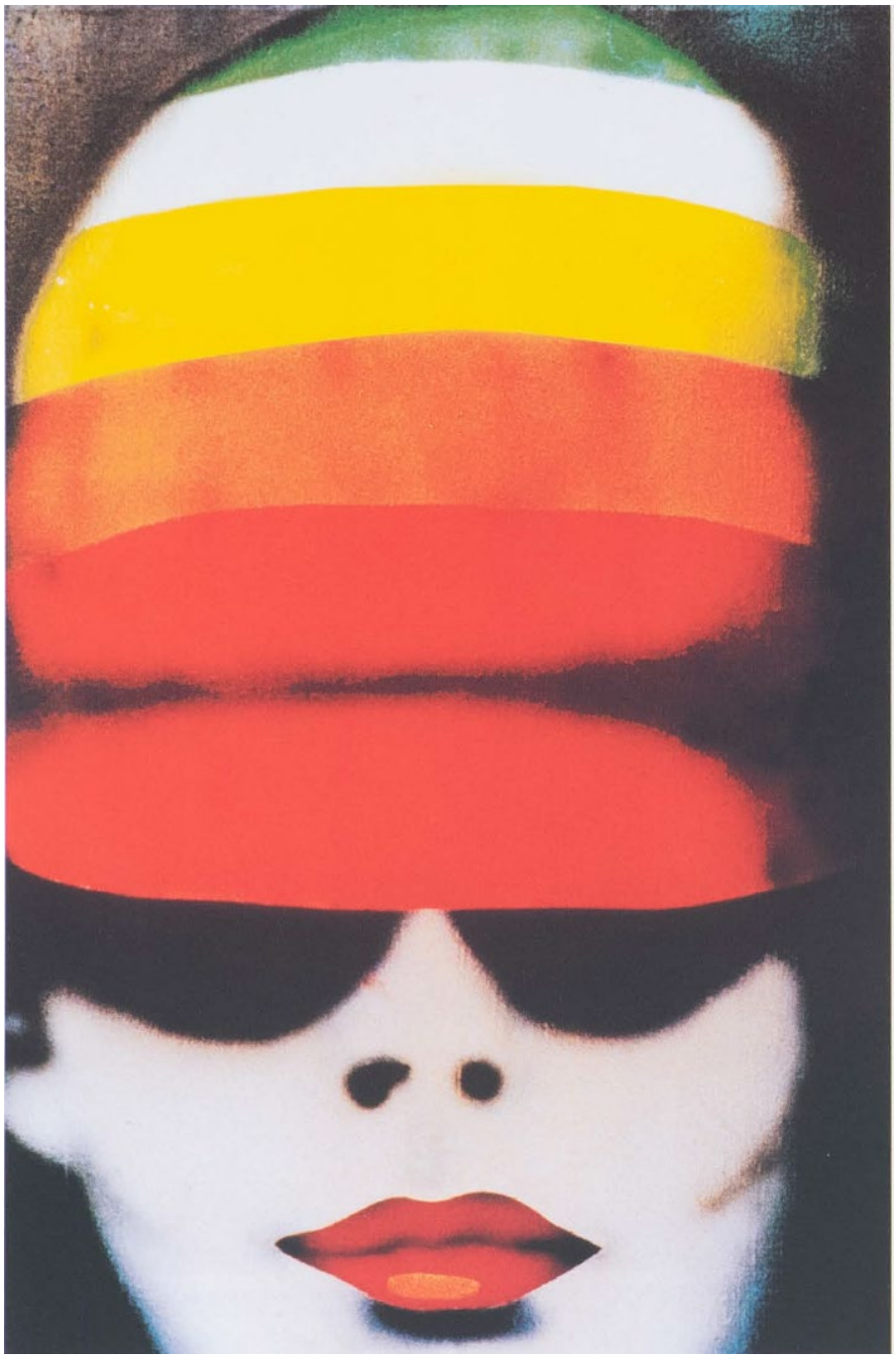
קט' 77. *שיעור באנטומיה II*, 1969 / Cat. 77. *Lesson in Anatomy II,* 1969



קט' 80. אטיוד, 1969 / Cat. 80. *Étude,* 1969



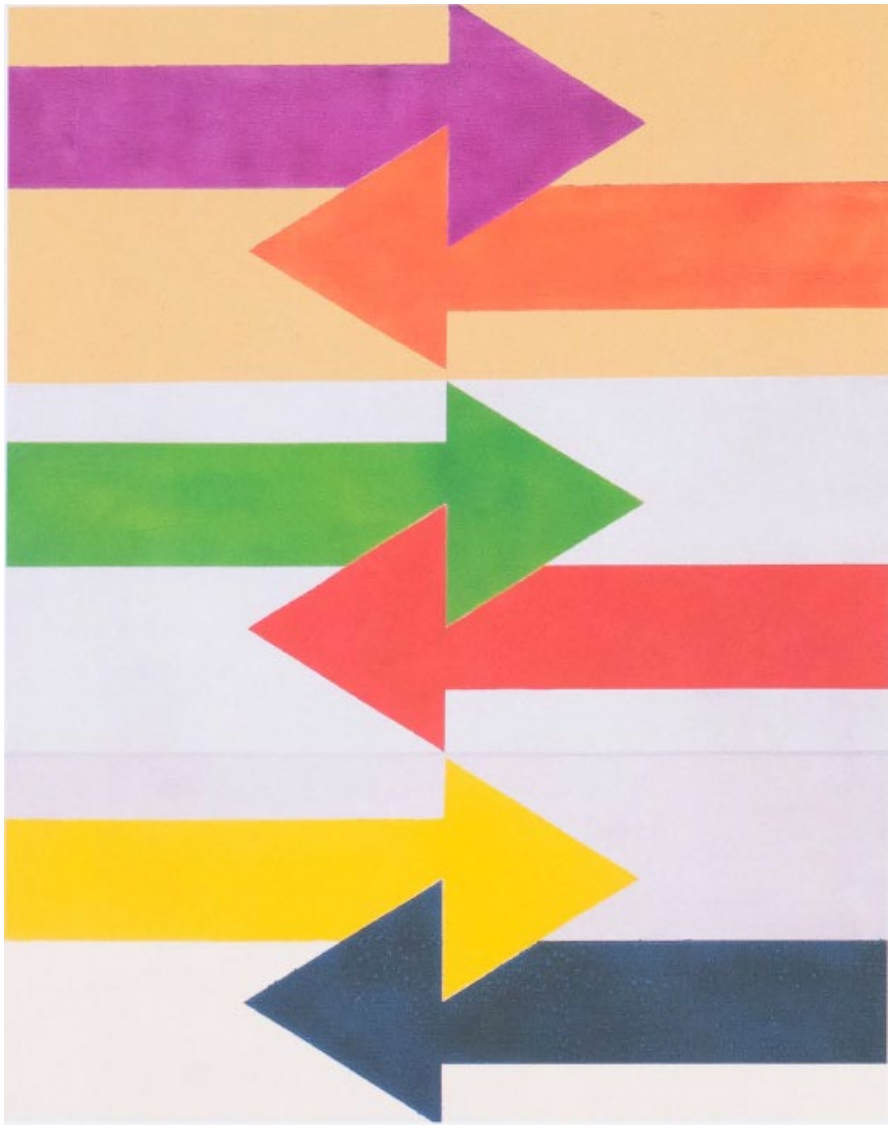
Cat. 81. *Who is Mao,* 1968 / 1968 ,מידהו מאו .81 'קט



קט' 71. *כיפה אדומה*, 1968 / Cat. 71. *Red Riding Hood,* 1968



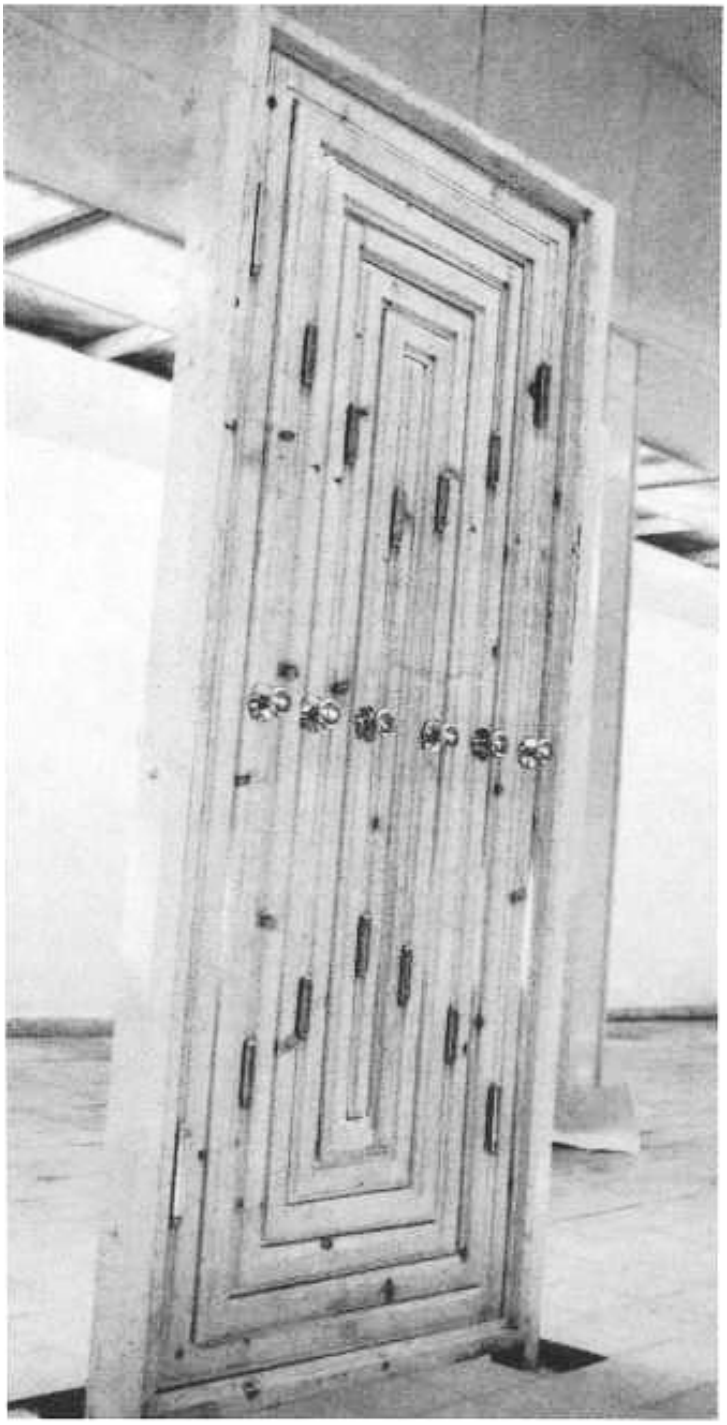

קט' 70. *נגד פראזות, נגד אפליה*, 1968 / 1968 Cat. 71. *Against Empty Phrases, Against Discrimination*, 1968



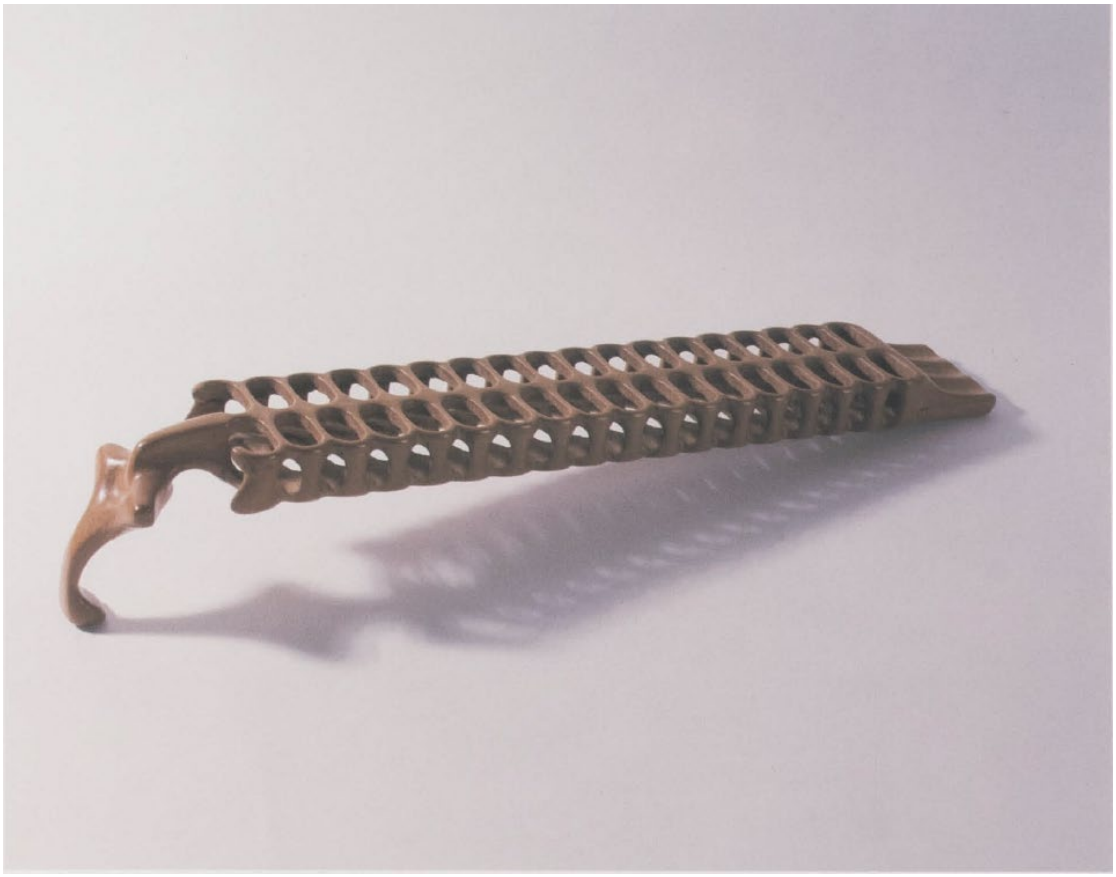
Cat. 78. *A "Western" Yin-Yang,* 1969 / 1969 ,"מערבי" ,ין-יאנג .78 קט'



Cat. 84. *Wall,* 1970–1971 / 1971-1970 ,קיר .84 קט'



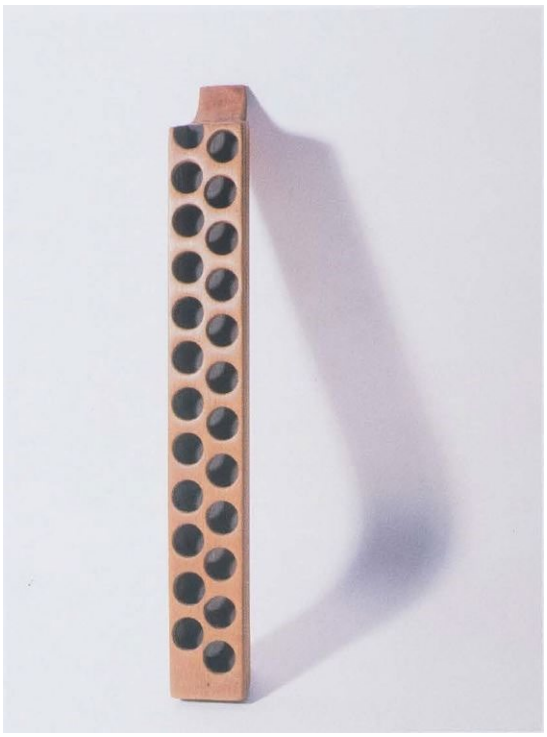
*A Door Space*, 1971 / 1971 ,*חלל של דלת*



Cat. 90. *Ladder,* 1976 / 1976 ,*סולם* .90 קט'



88



89

קט' 89. *סולם*, אמצע שנות ה-70 / Cat. 89. *Ladder,* mid-1970s

קט' 88. *סולם*, אמצע שנות ה-70 / Cat. 88. *Ladder,* mid-1970s



קט' 91. *סולם*, אמצע שנות ה-70 / Cat. 91. *Ladder,* mid-1970s

## ציונים ביוגרפיים

1977-1933, תל אביב

**לימודים**

1956-1954 המכון לציור ולפיסול ע״ש אבני, תל אביב

1968-1964 B.A בפילוסופיה ובפסיכולוגיה, אוניברסיטת תל אביב; תחום ההתמחות: אסתטיקה ופסיכולוגיה של האמנות

1969-1968 לימודים לתואר שני בפסיכולוגיה קלינית, אוניברסיטת תל אביב

**ביקורת וכתיבה, ייעוץ, עריכה**

1961-1959 מבקר אמנות ב*ידיעות אחרונות*

1969-1959 מבקר אמנות ב*הארץ*

1969-1964 מבקר אמנות בקול ישראל

1971-1965 ממארגני תערוכות תצפית, סלון הסתיו, +10

1971-1965 עורך מדור אמנות בכתב העת עכשיו

1971-1967 מבקר אמנות בגלי צה״ל

1970-1969 יועץ לענייני אמנות בתוכנית "קלעים" של הטלוויזיה הישראלית

1972-1970 כתיבת תסריטים וייעוץ אמנותי לסרטים: *3 פעמים עכשיו; הפרח והאבן; מוונוס עד מרילין מונרו; אדם, פסל, סביבה; תקשורת היא קשר; מולטימדיה* – במאי: ז'אק קתמור. *מציאות ובבואה,* במאי: בנימין חיים. כל הסרטים בהזמנת הטלוויזיה הישראלית.

**מבחר מסגרות הוראה**

1963-1962 המכון לציור ולפיסול ע״ש אבני, תל אביב

1966 אוניברסיטת תל אביב, סמינר סמסטריאלי: "מושג האמנות"

1971-1967 בית הספר הגבוה לציור ע״ש מרגולשינסקי, תל אביב

1977-1971 עיצוב תלת ממדי, הפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים, הטכניון, חיפה

**תערוכות יחיד**

1958 גלריה צ׳מרינסקי, תל אביב

1960 גלריה צ׳מרינסקי, תל אביב

1969 גלריה גורדון, תל אביב

1981 "תערוכת זיכרון", גלריה שנער, תל אביב

1987 "יואב בראל״, גלריה קלישר 5, תל אביב

2004 "יואב בראל", מוזיאון תל אביב לאמנות

**תערוכות קבוצתיות**

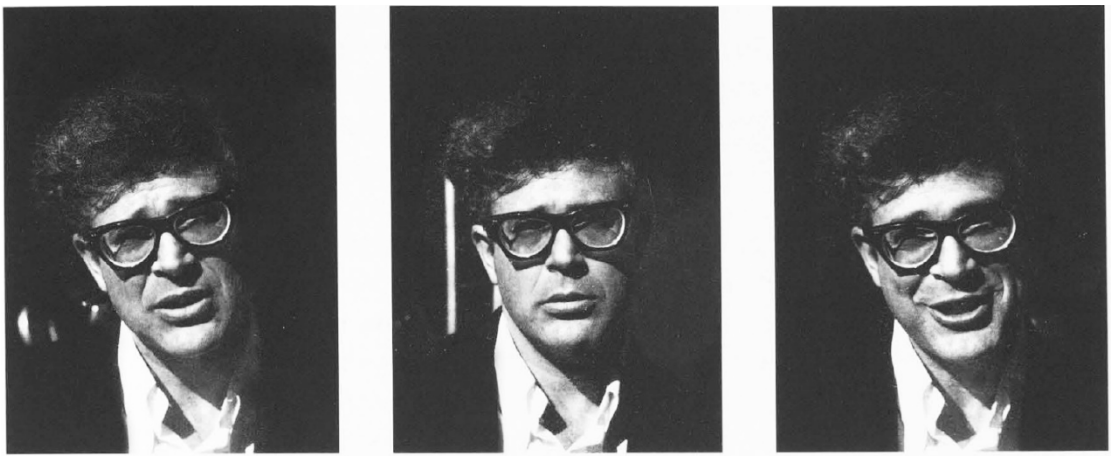
1957 "הילד", גלריה זוטא, תל אביב

1958 "אמנות המחר", המוזיאון לאמנות חדשה, חיפה

1959 "הביינאלה הראשונה לאמנים צעירים", פריז
מועדון המדורה, תל אביב
"אמנים צעירים", בית האמנים (בית המלין), תל אביב

1960 "הביינאלה הראשונה לאמנים צעירים", המוזיאון לאמנות חדשה, חיפה

1961 "תערוכת האביב", גלריה רנה, ירושלים



"תערוכת הסתיו", גלריה רנה, ירושלים

גלריה יהודית, תל אביב

1964 "חמישה אמנים", גלריה רנה, ירושלים

"אמנות בת זמננו", בית כ״ץ, עכו

1965 "תערוכת הסתיו", מוזיאון תל אביב

"תצוגת סתיו", גלריה מאליה (כהנא), תל אביב

"הרישום תשכ״ו", המוזיאון לאמנות חדשה, חיפה

"חמישה אמנים צעירים", מוזיאון הנגב, באר שבע

1966 "תערוכת הסתיו", מוזיאון תל אביב

קבוצת +10, "תערוכת הפרח", גלריה מסדה, תל אביב

"תצוגת הסתיו", גלריה מאליה (כהנא), תל אביב

1967 "תצוגת הסתיו", גלריה מאליה (כהנא), תל אביב

"תערוכת חורף", בית אגודת הציירים והפסלים, תל אביב

קבוצת +10, "תערוכה באדום", גלריה כ״ץ, תל אביב

"תערוכת האביב", גלריה גורדון, תל אביב

קבוצת +10, "העירום", גלריה גורדון, תל אביב

1968 "תערוכת הסתיו", מוזיאון תל אביב

קבוצת +10, ״בעד ונגד״, גלריה 220, תל אביב

"תערוכת קיץ", גלריה גורדון, תל אביב

"אמני תל אביב", מוזיאון תל אביב (בשיתוף אגודת הציירים והפסלים, תל אביב)

1969 קבוצת +10, "בעיגול", גלריה גורדון, תל אביב

"עצור! ירוק", בית האמנים, ירושלים

1970 "חמישה חדרים", בית האמנים, ירושלים

"מבחר אמנות ישראל", גן האם, חיפה

1971 תערוכת הפתיחה של הבניין החדש, מוזיאון תל אביב

״דצמבר 71״, בית אגודת הציירים והפסלים, תל אביב

1972 "אמנות מושגית", בית אגודת הציירים והפסלים, תל אביב

# רשימת עבודות

כל המידות בס"מ, גובה לפני רוחב לפני עומק, מימין לשמאל

1. *שוער בפתח החוק*, 1958 (עמ' 37)
שמן על בד, 95×70
אוסף גבריאל ויונתן מוקד, תל אביב

2. *מדרגות*, 1958 (עמ' 35)
שמן על בד, 120×100
אוסף גילה ברגר, רחובות

3. *הגלגול*, 1960 (עמ' 40-45)
על פי קפקא
6 רישומי עט לבד ודיו על נייר, 28×17 בקירוב

4. מתוך *המשפט*, 1960, (עמ' 36, 38, 39)
על פי קפקא
10 רישומי עט לבד ודיו על נייר, 29×17 בקירוב
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

5. *אמן הטרפז*, 1960 (עמ' 48)
על פי "צער ראשון" מאת קפקא
עט לבד ודיו על נייר 22×27.8
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

6. *אמן הצום*, 1960 (עמ' 49)
על פי קפקא
עט לבד ודיו על נייר 21.7×27.5
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

7. *מדרגות*, 1960 (עמ' 47)
על פי "בלבול נפוץ" מאת קפקא
עט לבד ודיו על נייר 21.5×27.5
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

8. *איש על הגשר*, 1960 (עמ' 46)
על פי "גזר הדין" מאת קפקא
תדביק, עט לבד ודיו על נייר 24×34.6
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

9. *תבליט*, 1961 בקירוב (עמ' 52)
גבס ואפוקסי על לוח עץ, 10×25×124
אוסף עדנה וחנוך רון, תל אביב

10. *תבליט*, 1961 בקירוב (עמ' 52)
גבס ואפוקסי על לוח עץ, 5×21×82
אוסף רפי לביא, תל אביב

11. *נוף*, 1962-1963 (עמ' 50)
פחם על נייר, 34×94
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

12. *נוף*, 1962-1963 (עמ' 54)
פחם על נייר, 33.7×50.3
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

13. *נוף*, 1962-1963 (עמ' 58)
פחם על נייר, 33.7×49
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

14. *תבליט שטוח*, 1963 בקירוב (עמ' 51)
גבס ואפוקסי על בד, 81×60
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

15. *נוף*, 1963 בקירוב
שמן על בד, 81×61
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

16. *שמש שחורה*, 1963 בקירוב (עמ' 94)
שמן על בד, 97×67
אוסף עדנה וחנוך רון, תל אביב

17. *ללא כותרת*, 1963-1965 (עמ' 90)
עט לבד ודיו על נייר, 21×27.2
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

18. *ללא כותרת*, 1963-1965 (עמ' 89)
עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

19. *ללא כותרת*, 1963-1965 (עמ' 93)
עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

20. *ללא כותרת*, 1963-1965 (עמ' 91)
עט לבד ודיו על נייר, 27.8×21.6
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

21. *ללא כותרת*, 1963-1965
עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף בנו כלב, תל אביב

22. *ללא כותרת*, 1963-1965
עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף בנו כלב, תל אביב

23. *ללא כותרת*, 1963-1965 (עמ' 92)
עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

24. *דרך*, 1963-1965 (עמ' 88)
עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

25. *נוף*, 1963-1965 (עמ' 91)
עט לבד ודיו על נייר, 27×21
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

26. *ללא כותרת*, 1963-1965
עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

27. *מפל באביב*, 1963-1965 (עמ' 87)
עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

28. *ללא כותרת*, 1963-1965 (עמ' 86)
עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

29. *ללא כותרת*, 1963-1965 (עמ' 85)
עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

30. *ללא כותרת*, 1963-1965
עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

31. *ללא כותרת*, 1963-1965
עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

32. *ללא כותרת*, 1963-1965
עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

33. *ללא כותרת*, 1963-1965
עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

34. *ללא כותרת*, 1963-1965
גואש וצבע מים על נייר, 33×24
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

35. *ללא כותרת*, 1963-1965
גואש וצבע מים על נייר, 33×24
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

36. *ללא כותרת*, 1963-1965
גואש, צבע מים וגיר שמן על נייר, 33×24.6
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

37. *נוף*, לפני 1965 (עמ' 84)
שמן על בד, 81×61
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

38. *רישום*, לפני 1965 (עמ' 84)
עט לבד על נייר, 27×21
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

39. *תבליט*, לפני 1965 (עמ' 52)
גבס ואפוקסי על לוח עץ, 114×25×5
אוסף נאווה ואבנר גלוסקא, תל אביב

40. *נוף אורגני מס' 7*, 1965 (עמ' 57)
גבס ואפוקסי על לוח עץ, 122×65×22
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

41. *נוף אורגני מס' 9*, 1965 (עמ' 53)
גבס ואפוקסי על לוח עץ, 120×65×15
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

42. *ללא כותרת*, 1965 (עמ' 61)
שמן על בד, 92×65
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

43. *ללא כותרת*, 1965 (עמ' 60)
שמן על בד, 92.5×65
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

44. *במַעֲרָה היער* , 1965 בקירוב (עמ' 81)
שמן על בד, 81×50
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

45. *במַעֲרָה היער* , 1965 בקירוב (עמ' 82)
שמן על בד, 80.5×50
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

46. *מַעֲרָה היער* , 1965 בקירוב (עמ' 83)
עטי לבד על נייר, 27×22
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

47. *ללא כותרת*, 1965 בקירוב
תדביק, עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

48. *ללא כותרת*, 1965 בקירוב
עט לבד ודיו על נייר, 27×22
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

49. *אקוודוקט*, 1965 (עמ' 55)
גבס ואפוקסי על לוח עץ, 114.5×25.2×16
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

50. *פרח*, 1966 (עמ' 56)
גבס ואפוקסי על לוח עץ, 45×32×18.5
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

51. תבליט חלק, 1967-1968 (עמ' 59)
גבס ואפוקסי על לוח עץ, 180×22×14
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

52. *רישום*, אמצע שנות ה-60
עט לבד על נייר, 27×21
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

53. *רישום*, אמצע שנות ה-60 (עמ' 118)
עט לבד על נייר, 27×21
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

54. *עבודה קינטית*, 1969-1970
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

55. *רישום*, אמצע שנות ה-60 (עמ' 118)
עט לבד על נייר, 27×21
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

56. *One Way*, 1967 (עמ' 117)
תדביק והעברה בטריכלוראתילן על נייר, 47×34
אוסף בנו כלב, תל אביב

57. הרבה סבונים (Viel Stücke, Seife), 1967 (עמ' 119)
העברה בטריכלוראתילן על נייר, 30×21
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

58. *חלום 20.22*, 1967 (עמ' 120)
העברה בטריכלוראתילן על נייר, 34×23
אוסף יאיר שולביץ, תל אביב

59. *ההסתערות הגדולה*, 1967
העברה בטריכלוראתילן על נייר, 32×50
אוסף יאיר שולביץ, תל אביב

60. *E.E.G*, 1967 (עמ' 121)
העברה בטריכלוראתילן על נייר, 35×24
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

61. *זהירות* (Vorsicht), 1967 (עמ' 123)
פחם והעברה בטריכלוראתילן על נייר, 24×34
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

62. *בעלי ההשפעה*, 1967 (עמ' 122)
העברה בטריכלוראתילן על נייר, 28.4×20
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

63. *ללא כותרת*, 1967
תדביק, מכחול ודיו והעברה בטריכלוראתילן
על נייר, 33×22
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

64. *אופנה*, 1967
העברה בטריכלוראתילן על נייר, 35×29
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

65. *ללא כותרת*, 1967
גיר שמן והעברה בטריכלוראתילן על נייר,
21.5×32
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

66. *עגבניות*, 1967
העברה בטריכלוראתילן על נייר, 20×32
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

67. *עיניים*, 1967
תדביק על נייר, 33×21
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

68. *הספקן*, 1967
העברה בטריכלוראתילן על נייר, 19.5×32.5
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

69. *חלום נעים*, 1967
העברה בטריכלוראתילן על נייר, 19.5×32.5
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

70. *נגד פראזות, נגד אפליה*, 1968 (עמ' 134)
אקריליק ואותיות דביקות על בד, 61×92
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

71. *כיפה אדומה*, 1968 (עמ' 133)
אקריליק וצבע אמאיל סינתטי על בד, 50×73
אוסף רנה פז, מושב רועי

72. *טוויגי*, 1968 (עמ' 174)
אקריליק על בד, 58×170
אוסף יעל גבעתי-הוך, חיפה

73. *הארנבון הלבן ככרוז כבית המשפט*, 1968 (עמ' 126)
מתוך הסדרה "אליס"
אקריליק על בד, 38.1×62.7
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

74. *אליס בפתח הגן*, 1968 (עמ' 126)
מתוך הסדרה "אליס"
אקריליק על בד, 61×38
אוסף ניצה ועזי מנור, תל אביב

75. *אליס*, 1968 (עמ' 127)
מתוך הסדרה "אליס"
אקריליק על בד, 120×120
אוסף גבריאל ויונתן מוקד, תל אביב

76. *דוניאל*, 1968
אקריליק על בד, 162×50
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

77. *שיעור באנטומיה II*, 1969 (עמ' 130)
אקריליק על בד, 162×65
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

78. *ין-יאנג "מערבי"*, 1969 (עמ' 135)
אקריליק על בד, 100×82
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

79. *עידום סגול*, 1969 (עמ' 131)
צבע אמאיל סינתטי על בד, 60×116
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות

80. *אטיוד*, 1969 (עמ' 131)
אקריליק על בד, 50×73
אוסף משפחת רוזנבלום, רמת גן

81. *מידהו מאו*, 1969 (עמ' 132)
אקריליק על בד, 50×73
לפי תצלום של פיטר הרצוג; דיוקן בתיה דיסנצ'יק
באדיבות בתיה דיסנצ'יק, תל אביב

82. *ספר הרעיונות*, מרץ 1969 – ינואר 1973 (עמ' 128, 129)
מחברת כרוכה, 25×20
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

83. *רישומי הכנה ל"קיר"*, 1969-1971
עיפרון, עט ודיו על נייר, 30×21
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

84. *קיר*, 1970-1971 (עמ' 136)
גבס ואפוקסי על לוח עץ, 190×100×8
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

85. *חלל של דלת* (1971), שחזור: 2004 (עמ' 137)
עץ ומתכת, 200×80
שחזור: נגריית ציון, א.ת. חולון

86. *הצעה לכיכר דיזנגוף*, 1973-1974
עיפרון, עט ודיו וגואש על נייר, 48×32.2
אוסף בנו כלב, תל אביב

87. סרטים: במאי – ז'אק קתמור; תסריטים וייעוץ אמנותי – יואב בראל; 40 דקות כ"א
כל הסרטים בהזמנת הטלוויזיה הישראלית
א. *מולטימדיה*, שודר: 23.10.1970
ב. *שלוש פעמים עכשיו*, שודר: 6.4.1971
ג. *אדם, פסל, סביבה*, שודר: 22.7.1971
ד. *תקשורת היא קשר*, שודר: 29.7.1971
ה. *מוונוס עד מרילין מונרו*, שודר: 26.8.1971

88. *סולם*, אמצע שנות ה-70 (עמ' 139)
עץ, 7×7.8×38
אוסף פנחס ואסתר רבינוביץ, רחובות

89. *סולם*, אמצע שנות ה-70 (עמ' 139)
עץ, 5×5×41
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

90. *סולם*, 1976 (עמ' 138)
עץ, 9.6×7.5×48.5
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

91. *סולם*, אמצע שנות ה-70 (עמ' 140)
פרספקס ומתכת, 4.3×5.4×42
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

## List of Works

Measurements are given in centimeters, height preceding width preceding depth.

1. *A Doorkeeper Before the Law,* 1958 (p. 37)
   Oil on canvas, 95x70
   Collection of Gabriel and Jonathan Moked, Tel Aviv

2. *Stairs*, 1958 (p. 35)
   Oil on canvas, 120x100
   Collection of Gila Berger, Rehovot

3. *The Metamorphosis*, 1960 (pp. 40–45)
   After Kafka
   6 ink and felt pen drawings on paper, appr. 28x17
   Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

4. From *The Trial*, 1960 (pp. 36, 38–39)
   After Kafka
   10 ink and felt pen drawings on paper, appr. 28x18
   Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

5. *The Trapeze Artist*, 1960 (p.48)
   After "First Sorrow" by Kafka
   Ink and felt pen on paper, 27.5x21.7
   Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

6. *The Hunger Artist*, 1960 (p.49)
   After Kafka
   Ink and felt pen on paper, 27.5x21.7
   Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

7. *Stairs*, 1960 (p. 47)
   After "A Common Confusion" by Kafka
   Ink and felt pen on paper, 27.5x21.7
   Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

8. *A Man on the Bridge*, 1960 (p. 46)
   After "The Judgment" by Kafka
   Collage, ink and felt pen on paper, 34.6x24
   Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

9. *Relief,* ca. 1961 (p. 52)
   Plaster and epoxy on wood panel, 124x25x10
   Collection of Edna and Hanoch Ron, Tel Aviv

10. *Relief*, ca. 1961 (p. 52)
    Plaster and epoxy on wood panel, 82x21x5
    Collection of Raffi Lavie, Tel Aviv

11. *Landscape*, 1962–1963 (p. 50)
    Charcoal on paper, 34x49
    Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

12. *Landscape*, 1962–1963 (p. 54)
    Charcoal on paper, 33.7x50.3
    Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

13. *Landscape*, 1962–1963 (p. 58)
    Charcoal on paper, 33.7x49
    Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

14. *Flat Relief*, ca. 1963 (p. 51)
    Plaster and epoxy on canvas, 81x60
    Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

15. *Landscape*, ca. 1963
    Oil on canvas, 81x61
    Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

16. *Black Sun*, ca. 1963 (p. 94)
    Oil on canvas, 97x67
    Collection of Edna and Hanoch Ron, Tel Aviv

17. *Untitled,* 1963–1965 (p. 90)
    Ink and felt pen on paper, 21x27.2
    Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

18. *Untitled,* 1963–1965 (p. 89)
    Ink and felt pen on paper, 27x22
    Collection of Tel Aviv Museum of Art

19. *Untitled*, 1963–1965 (p. 93)
Ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of Tel Aviv Museum of Art

20. *Untitled*, 1963–1965 (p. 91)
Ink and felt pen on paper, 27.8x21.6
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

21. *Untitled*, 1963–1965
Ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of Benno Calev, Tel Aviv

22. *Untitled*, 1963–1965
Ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of Benno Calev, Tel Aviv

23. *Untitled*, 1963–1965 (p. 92)
Ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of Tel Aviv Museum of Art

24. *Way*, 1963–1965 (p. 88)
Ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

25. *Landscape*, 1963–1965 (p. 91)
Ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

26. *Untitled*, 1963–1965
Ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

27. *A Waterfall in Spring*, 1963–1965 (p. 87)
Ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

28. *Untitled*, 1963–1965 (p. 86)
Ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of Tel Aviv Museum of Art

29. *Untitled*, 1963–1965 (p. 85)
Ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of Tel Aviv Museum of Art

30. *Untitled,* 1963–1965
Ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

31. *Untitled,* 1963–1965
Ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

32. *Untitled,* 1963–1965
Ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

33. *Untitled,* 1963–1965
Ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

34. *Untitled,* 1963–1965
Gouache and watercolors on paper, 24x33
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

35. *Untitled,* 1963–1965
Gouache and watercolors on paper, 24x33
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

36. *Untitled,* 1963–1965
Gouache, watercolors and oil pastels on paper, 24.6x33
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

37. *Landscape,* prior to 1965 (p. 84)
Oil on canvas, 61x81
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

38. *Drawing,* prior to 1965 (p. 84)
Felt pen on paper, 27x21
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

39. *Relief,* prior to 1965 (p. 52)
Plaster and epoxy on wood panel, 114x25x5
Collection of Nava and Avner Gluska, Tel Aviv

40. *Organic Landscape No.* 7, 1965 (p. 57)
Plaster and epoxy on wood panel, 122x65x22
Collection of Esther BarEl, Ma' aleh Zvia

41. *Organic Landscape No.* 9, 1965 (p. 53)
Plaster and epoxy on wood panel, 120x65x15
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

42. *Untitled,* 1965 (p. 61)
Oil *on* canvas, 92x65
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

43. *Untitled,* 1965 (p. 60)
Oil on canvas, 92.5x65
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

44. *In a Glade in the Woods,* ca. 1965 (p. 81)
Oil on canvas, 81x50
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

45. *In a Glade in the Woods,* ca. 1965 (p. 82)
Oil on canvas, 80.5x50
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

46. *A Glade,* ca. 1965 (p. 83)
Felt pens on paper, 27x22
Collection of Tel Aviv Museum of Art

47. *Untitled,* ca. 1965
Collage, ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of Tel Aviv Museum of Art

48. *Untitled,* ca . 1965
Collage, ink and felt pen on paper, 27x22
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

49. *Aqueduct,* 1965 (p. 55)
Plaster and epoxy on wood panel, 114.5x25.2x16
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

50. *Flower,* 1966 (p. 56)
Plaster and epoxy on wood panel, 45x32x18. 5
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

51. *Smooth Relief,* 1967-1968 (p. 59)
Plaster and epoxy on wood panel, 180x22x14
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

52. *Drawing,* mid-1960s
Felt pen on paper, 21x27
Collection of BarEl -Blay family, Tel Aviv

53. *Drawing,* mid-1960s (p. 118)
Felt pen on paper, 27x21
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

54. *Kinetic Work,* 1969-1970
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

55. *Drawing,* mid-1960s (p. 118)
Felt pen on paper, 21x27
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

56. *One Way,* 1967 (p. 117)
Collage and trichloroethylene transfer on paper, 47x34
Collection of Benno Calev, Tel Aviv

57. *Many Pieces of Soap [Viel Stücke Seife],* 1967 (p. 119)
Trichloroethylene transfer on paper, 21x30
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

58. *Dream* 22.20, 1967 (p. 120)
Trichloroethylene transfer on paper, 34x23
Collection of Yair Shulevitz, Tel Aviv

59. *The Great Offensive*
Trichloroethylene transfer on paper, 32x50
Collection of Yair Shulevitz, Tel Aviv

60. *E.E.G.,* 1967 (p. 121)
Trichloroethylene transfer on paper, 35x24
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

61. *Caution [Vorsicht],* 1967 (p. 123)
Trichloroethylene transfer on paper, 24x34
Collection of BarEl·Blay family, Tel Aviv

62. *Men of Influence,* 1967 (p. 122)
Trichloroethylene transfer on paper, 28.4x20
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

63. *Untitled,* 1967
Collage, brush and ink, and trichloroethylene transfer on paper, 33x22
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

64. *Fashion,* 1967
Trichloroethylene transfer on paper, 35x29
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

65. *Untitled,* 1967
Oil pastel and trichloroethylene transfer on paper, 32x21.5
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

66. *Tomatoes,* 1967
Trichloroethylene transfer on paper, 20x32
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

67. *Eyes,* 1967
Collage on cardboard, 33x21
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

68. *The Sceptic,* 1967
Trichloroethylene transfer on paper, 32.5x19.5
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

69. *A Pleasant Dream,* 1967
Trichloroethylene transfer on paper, 32. 5x19. 5
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

70. *Against Empty Phrases, Against Discrimination,* 1968 (p. 134)
Acrylic and sticky letters on canvas, 61x92
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

71. *Red Riding Hood,* 1968 (p. 133)
Acrylic and synthetic enamel on canvas, 73x50
Collection of Rene Paz, Moshav Ro'ee

72. *Twiggy,* 1968 (p. 124)
Acrylic on canvas, 170x58
Collection of Yael Givati-Hoch, Haifa

73. *The White Rabbit as a Court Official,* 1968 (p. 126)
From the "Alice" series
Acrylic on canvas, 62 . 7x38.1
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

74. *Alice at the Entrance to the Garden,* 1968 (p. 126)
From the "Alice" series
Acrylic on canvas, 61x38
Collection of Nitza and Azi Manor, Tel Aviv

75. *Alice,* 1968 (p. 127)
Acrylic on canvas, 120x120
Collection of Gabriel and Jonathan Moked, Tel Aviv

76. *Donyale,* 1968
Acrylic on canvas, 162x50
Collection of Tel Aviv Museum of Art

77. *Lesson in Anatomy II,* 1969 (p. 130)
Acrylic on canvas, 162x65
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

78. *A "Western" Yin-Yang,* 1969 (p. 135)
Acrylic on canvas, 100x82
Collection of Esther BarEl, Ma' aleh Zvia

79. *Purple Nude,* 1969 (p. 125)
Synthetic enamel on canvas, 60x116
Collection of Tel Aviv Museum of Art

80. *Etude,* 1969 (p. 131)
Acrylic on canvas, 73x50
Collection of Rosenblum family, Ramat Gan

81. *Who* is *Mao,* 1969 (p. 132)
Acrylic on canvas, 73x50
After a photograph by Peter Herzog: Portrait of Batia Dissenchik
Courtesy of Batia Dissenchik

82. *The Book of Ideas,* March 1969 - January 1973 (pp. 128-129)
Bound notebook, 25x20
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

83. *Preliminary drawings for Wall,* 1969–1971
Pencil, pen and ink on paper, 30x21
Collection of BarEl-Blay family, Tel Aviv

84. *Wall,* 1970–1971(p. 136)
Plaster and epoxy on wood panel, 190x100x8
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

85. *A Door Space* (1971); Reconstruction: 2004 (p. 137)
Wood and metal, 200x80
Reconstruction: Zion Carpentry, I.Z. Holon

86. *A Proposal for Dizengoff Circle,* 1973–1974
Pencil, pen and ink, and gouache on paper, 32 .2x48
Collection of Benno Calev, Tel Aviv

87. Films: Director – Jacques Katmor; Screenwriter and Art Adviser – Joav BarEl; each 40 mins.
All these films were commissioned by Israel Television
   A. *Multimedia,* screened 23 October 1970
   B. *Three Times Now,* screened 6 April 1971
   C. *Man, Sculpture, Environment,* screened 22 July 1971
   D. *Communication is Connection,* screened 29 Jul 1971
   E. *From Venus to Marilyn Monroe,* screened 26 August 1971

88. *Ladder,* mid-1970s (p. 139)
Wood, 38x7.8x7
Collection of Pinchas and Esther Rabinowitz, Rehovot

89. *Ladder,* 1976 (p. 139)
Wood, 41x5x5
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

90. *Ladder,* 1976 (p. 138)
Wood, 48.5x7.5x9.6
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

91. *Ladder,* mid-1970s (p. 140)
Perspex and metal, 42x5 .4x4.3
Collection of Esther BarEl, Ma'aleh Zvia

Mordechai Omer

# Foreword

A number of exhibitions have been devoted to Joav BarEl since his death on 11 February 1977 at the age of 44, but this is probably the first time that his *oeuvre* has received a thoroughly researched museum presentation. We are happy to present a comprehensive exhibition of his works, and also to publish a selection of his critical and theoretical writings – the writings of an art critic, art teacher and art historian.

The need for a retrospective exhibition and for publication of Joav BarEl's writings was articulated most clearly and in a most "Israeli" manner by Adam Baruch in his article "The Next Exhibition: Joav BarEl ", which appeared in *Yediot Aharonot* on 13 February 1991. I allow myself to quote extensively from this article:

"The question is whether we had a yesterday. There are testimonies that we did. The late Joav BarEl was part of this yesterday. BarEl – an artist, critic, theorist, teacher – symbolized, in several senses, the Tel Aviv (and perhaps even the Israeli) '60s and early '70s, in the realm of art – our years of art and our art community. BarEl's death was untimely, in his early forties. He lives in the memories of the readers of his critical reviews (in *Ha'aretz),* of those who followed the activities of the 10+ Group, of his students at the Technion, and of his friends.

"This is not a belated obituary; it is a reasoned proposal. The Tel Aviv Museum has to put on a comprehensive memorial exhibition for Joav BarEl. The Museum owes this to itself, to us, to the documentation of art, to our collective memory. BarEl was one of a regrettably small group of people who activated and gave meaning to the concept of modernist sensibility in the Tel Aviv of the '60s. His critical reviews aspired to a precision of formulation that sifted out all sentimental and ornate overload. His articles are a documentation of that modernist sensibility which nourished the activity of artists, of curators, of gallery owners and of art critics during that period and after it. Some of the younger critics are indebted to BarEl's way of formulation – the debt of those who come after someone has blazed a trail, or has tried to do that.

"The Tel Aviv Museum has to do what the New York Whitney Museum has done, because the case of Frank O'Hara is reminiscent of that of Joav BarEl. O'Hara was a poet, a critic, a fructifying, multi-disciplinary and involved New York museum person. Several years ago the Whitney Museum held the 'O'Hara and His Friends' exhibition, which spanned several cultural fields: art, poetry, writing, and their interactions. The exhibition presented an individual person and a period, one by means of the other, and *vice versa.*

"Joav BarEl is not Frank O'Hara, only because Tel Aviv is not New York, and not because they cannot be compared in value terms. Tel Aviv, even in comparison to New York, is a quite cruel place. Cruel to itself as well. Tel Aviv [...] is like an eraser that erases itself.

"The O'Hara exhibition was an event also because in the local cultural ambience people knew it was worth waiting for. The BarEl exhibition will be an event if it is organized not as a respectable or sentimental commemoration [...], but as an exhibition of power that has

not concluded or been halted with the death of Joav BarEl.

"[...] I imagine an exhibition that is an X-ray photograph of people, of art, of passions, of a community that seeks to touch life itself, to reach the public, to make use of the means of communication; at the same time, an exhibition that will not conceal BarEl's private personality, the mixture of caution and exposure, the personal statement and the group involvement. Or perhaps the premise that BarEl, who was not a 'great' or 'leading' painter, was an *artistic personality*, whose importance is measured by his capacity to radiate or transmit, and not necessarily by the quantity of objects he created.

"This whole thing that is called art is built upon people. BarEl was one of the most central of these people for several years, at the intersection of changes of taste and of concepts. He has to be brought into the public light."

First and foremost, I wish to thank Mirana BarEl Blay, Joav BarEl's sister, for her courtesy, her efforts and her involvement in this important project from its inception until its realization. Special thanks to Irith Hadar, curator of the exhibition and editor of the catalogue, for her interesting research and her impressive capability to present Joav BarEl's oeuvre to the Museum's public.

The research received much assistance from the artist 's family and friends: our thanks to Mirana and Ami Blay, Esther BarEl, Michal BarEl and Rene Paz. Thanks, too, to Prof. Gabriel Moked and to Dr. Adam Tenenbaum for their profound and illuminating essays, and to Raffi Lavie and Yona Fischer for their interesting conversation that appears in the catalogue.

The exhibition and the catalogue have been made possible through the generosity of Doris and Mori Arkin, Yehudit BarEl, Noga Kap, The Jehoshua Rabinowitz Tel Aviv Foundation for the Arts, and for this we thank them. The anthology of BarEl's writings is being published with the support of the Israel National Lottery Council for the Arts, and we thank its directors, its Visual Arts Committee, and Tamar Guy, the Council's coordinator.

Our thanks to David Gal, designer of the exhibition, and to Magen Halutz, designer of the catalogue, for the attentiveness to Joav BarEl's oeuvre evident in their designs. We thank Esther Dotan, the Hebrew text editor, and Richard Flantz, who was responsible for the English texts. The photographs of the works and of the accompanying material were done by Avraham Hay; our thanks to him.

Contents

**Foreword** / Mordechai Omer 156

**List of Works** 154

מוזיאון תל אביב לאמנות
TEL AVIV MUSEUM OF ART

Director and Chief Curator: Prof. Mordechai Omer

# Joav BarEl

The Charles and Evelyn Kramer Galleries and the Jeanette Assia Gallery
October 2004 – January 2005

**Exhibition**
Curator: Irith Hadar
Design: David Gal
Conservation: Maya Dresner, Noa Cahaner McManus, Irit Lev Beyth, Doron Lurie, Sharon Tager
Preparation for Framing: Uri Radovan
Framing and Hanging: Tibi Hirsch
Lighting: Naor Agayan, Lior Gabai, Eyal Weinblum

**Catalogue**
Editor: Irith Hadar
Design and Production: Magen Halutz
Hebrew Text Editing: Esther Dotan
English Translation and Text Editing: Richard Flantz
Photographs: Avraham Hay

The exhibition and the catalogue have been made possible through the generosity of Doris and Mori Arkin , Noga Kap, The Jehoshua Rabinowitz Tel Aviv Foundation for for the Arts, Yehudit BarEl, Mirana (BareEl) and Ami Blay, and Esther BarEl

On the cover: *Lesson in Anatomy II,* 1969 (cat. 77)

© 2004, Tel Aviv Museum of Art, cat. 12/ 2004

ISBN 965-7161 -16-9