

בין פכחון לתמימות

על האמנות הפלסטית בשנות ה־60 בתל אביב

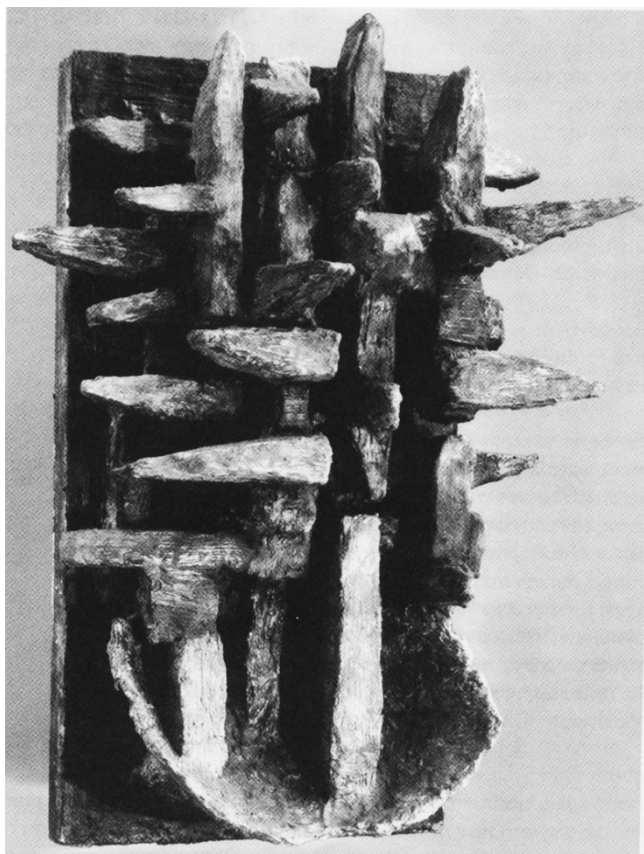
מרדכי עומר

"אף על פי שיש אלפי מלים על תמונות, אין תיאוריה מספקת עליהן. עם זאת, קיים מערך מנוון של ריסציפלינות - סמיוטיקה, מחקרים פילוסופיים כאמנות ובייצוג, לימודי קולנוע ותקשורת המונים, לימודים השוואתיים באמנויות - כל אלה דנים בשאלת הייצוג התמונתי בתרבות החזותית.

"ייתכן שהבעיה אינה רק התמונות, אלא התיאוריה: יתר על כן, תמונה מסוימת של תיאוריה. עצם הרעיון של תיאוריה הוא בבחינת נסיון השתלטות על שדה הייצוג החזותי באמצעות שיח מילולי. אבל מה אם נהפוך את יחסי הכוחות בין 'שיח' לבין 'שדה' ונסה להציג תמונה של תיאוריה?"¹

"למרות התעקשותן של תולדות האמנות על אי צמצום של המימד החזותי של אובייקטים, עיסוקה העיקרי של הדיסציפלינה מוקדש לשיבוץ אובייקטים אלה במסגרות שיחיות שונות של הסברים ופרשנויות; משום כך, הופעתן של הסמיוטיקה והתיאוריה הספרותית בריוני תולדות האמנות התקבלה בעיקרה בכרכה וכאירוע משחרר, על אף אי אלו מקרים של הבעת אי נחת. מנגד, במחקר הספרות לא חלשינו של ממש בעקבות התגליות החדשות של לימודי התרבות החזותית. רעיונות דוגמת 'האיקונולוגיה של הטקסט', קריאה חדשה לגמרי של טקסט או בחינה מחדש שלו מתוך פרספקטיבה של התרבות החזותית, הם עדיין רק אפשרות היפותטית. אם כי מחקרים בתחומי הקולנוע, תרבות ההמונים ואמביציות מקיפות יותר בתחום תולדות האמנות, מעירים יותר ויותר שתמורה כזאת היא בלתי נמנעת. אם כן, איחויי דימוי/טקסט אינם סימטריים או בלתי משתנים, אלא תלויי הקשר מוסדי על פי המדיום שבו הם מופיעים".²

אפתח בדרך ראייתו של רפי לביא את הישגי יואב בראל: "השפעתו של יואב בראל על הדור הצעיר הייתה בעיקרה בתחום החשיבה האמנותית. בתחילת שנות ה־60 הוא דיבר על דברים שהאנשים המושגיים הגיעו אליהם רק בסוף העשור. הוא ראה בעצם הציור פשטנות ונחיתות. היה לו בהחלט אופי קונצפטואלי, למרות יכולתו הוירטואוזית בציור - שימוש בחומרים, הנחת צבע וביצוע נכון - אבל הוא זלזל בזה. אפשר לומר שהיה פילוסוף. התכלית לא הייתה חשובה לו. הוא היה טיפוס אנליטי מובהק שהתעניין, ניתח והבין עד סופו של עניין. בראשית שנות ה־60 היה למבקר האמנות של עיתון הארץ. בתקופה זו הייתה השפעתו גדולה, אבל הוא לא היה מודע לכוחו ולא הבחין בו. קריירה ואמביציה לא העסיקו אותו,



1. ואב בראל, תבליט, ראשית שנות ה-60, גבס ואפוקסי על לוח עץ, 15x38x50, אוסף לא ידוע
תצלום: ישראל צפריר

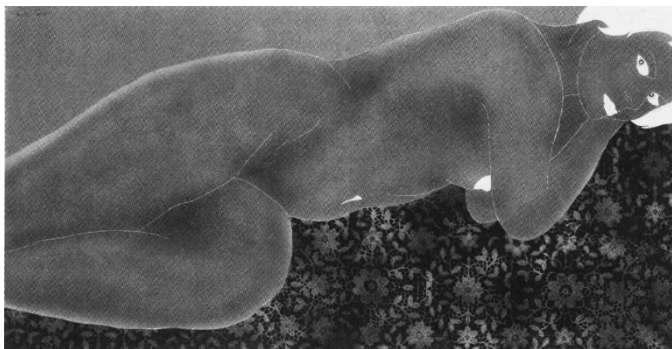
הוא לא נלחם לשם עצמו. הוא היה ישר והגון בביקורות שלו - עד מעבר לנדרש. הביקורות שלו היו אינטליגנטיות, הגונות ופדנטיות - עד כדי חוסר הגינות!"³.

שלא כמו רוב המבקרים שפעלו בארץ עד סוף שנות ה-50, יואב בראל היה יליד הארץ וקיבל כאן את חינוכו.⁴ יתר על כן, הוא היה אמן יוצר, שכתבתו על אמנות - רשימות ביקורת ומאמרים היסטוריים-מחקריים,⁵ השתלבה במכלול פעילויותיו, שהיו מרכיב בעיצוב חיי התרבות בארץ בשנות ה-60. היטיב להגדיר שנים אלה ש יורם ברונובסקי: "אלה היו שנות ביניים, שנים של היסוס, שבנקל אפשר להגדירו כהיסוס קפקאי טיפוסי, בין הריאליסטי למופשט, בין החלוצי לדקדנטי. רגישותו ההיסטורית האמנותית של יואב בראל הייתה גבוהה: הוא היה מבקר אמנות בצד היותו צייר הקשוב בעליל לזמנו האמנותי-היסטורי ולמקומו התל אביבי. היו אלה שנים שלאחר מיצוי, וכמעט תום הפעילות של 'אופקים חדשים': חלפו הימים החלוציים של הציור הארצישראלי שיכור האור הים-תיכוני והנופים שנראו כסומים בעיניהם ה'אוריינטליסטי' של הציירים ילידי מזרח אירופה, ששאבו את עיקר השראתם מאסכולת פריז. אבל עדיין לא הגיעו הציירים החדשים, עוד לא דרך כוכבו השחור, המסויט, הקונצפטואליסטי, של צייר כמשה גרשוני, ועוד לא ניכר חותמו של מורה וצייר של ישראליות מטפיות כמו רפי לביא".⁶

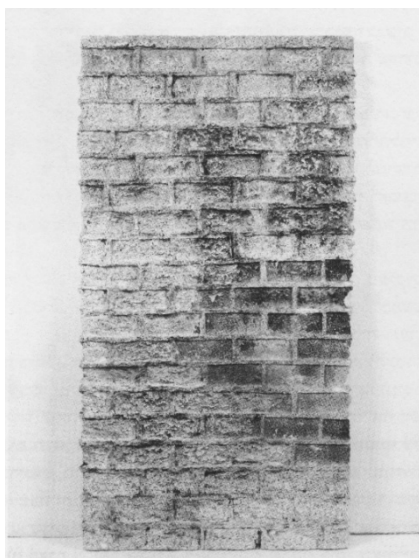
אכן, לא מפתיע שאחת מרשימות הביקורת המוקדמות של בראל כותרתה היא "אופקים מצטמצמים", ובה הוא מצביע על "רדידות ורפיון מתח", "התמוטטות ערכים וצבעים", "איוון עורות ומשטחים מבלי שגיגעו לפשטות ולצמצום הדרושים על מנת להעלות ציורים אלה לדרגת חוויה אמנותית".⁷

בראל ביקש "לברוא תיאוריות", המושתתות על אינטואיציה, אך גם על צבירה של חשיבה פילוסופית.⁸ השאיפה אל "הראשוני, הלא תרבותי, היכולת להתחיל מהתחלה"⁹ הייתה מימד שרפי לביא הוקיר מאוד אצל בראל; יתר על כן, שאיפה זו מבטאת תחושות ועמדות שגברו בשנות ה-60 בארץ, במידה רבה בעקבות עבודותיהם של אריה ארוך ואביבה אורי, שהשפעתם ניכרת היטב בראשית דרכו של רפי לביא ומאוחר יותר ברישומי הזן והשרבוטים של בראל.

הרישומים המוקדמים של יואב בראל זוהו על ידי רפי לביא, למשל, כעיסוק סמי-סוריאליסטי, ואילו על ידי מבקרים אחרים - כנוטים לכיוון האקספרסיוניסטי. "כמעט לכל אורך דרכו האמנותית", כתב רפי לביא בעקבות תערוכת הזיכרון לבראל בגלריה שנער, 1981, "האווירה שלו הייתה מורבידית. היה ליואב הומור מקברי והמוות הירבה להעסיק אותו, כאילו ידע שימות בגיל צעיר". מעניין כי הרישומים של בראל משנות ה-50 וה-60 מתייחסים למרכזי ארדון ותלמידיו, שהחשוב ביניהם בתחום הרישום היה אביגדור אריכא; איוורים של אריכא מראשית שנות ה-60 ליצירות ספרותיות של עננן ורילקה השפיעו על דור של אמנים צעירים שעסקו ברישום. בראשית שנות ה-60 יצר בראל עבודות תלת-ממדיות תבליטיות, מרביתן יציקות גבס; עבודות אלה השאיר בראל ברובן לכן ובכמה מהן הוסיף צבעים, בעיקר צבעי יסוד בקונטרסטים חריפים. סדרות גבס אלה מאזכרות את "הציורים הלבנים" של רפי לביא מראשית שנות ה-60. "תקופת החומרים", שבהם כוסו הציורים



2. יואב בראל, עירום סגול, 1969, צבע אמאיל סינתטי על בד, 116x60, אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות



3. יואב בראל, קיר, 1971-1970
גבס ואפוקסי על לוח עץ
8X100X190
אוסף אסתר בראל, מעלה צביה

בקליפות צבע לבנות, חומריות וטקטיליות (כנראה בהשפעת טאפייס ודובופה). בניגוד ללבאי הצורות אצל בראל מעוצבות יותר ונוקשות, והן מתפתלות בצפיפות מאיימת כבעל חיים כזוחל כלשהו, שנדחס לתוך מצע התבליט ובגבולותיו הוא עדיין חי ונושם. הטקטיליות והנגיעה הפוצעת של האמן בתוך משטח הגבס, מעניקות לעבודות אלה חום אנושי וקירבה אינטימית (איור 1).

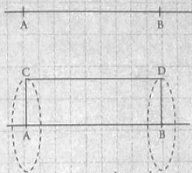
במקביל, עסק בראל באותה תקופה בפילוסופיה של הזן בודהיזם ושאל להעביר משהו מתפיסת הזן ברישומיו. למרות הממדים הקטנים, מזכירים רישומים אלה את משיכות המכחול המחוותיות של פרנץ קליין האמריקאי, יוליוס ביסייה הגרמני ופימה (אפרים רוטנברג) הישראלי. יש לציין שבשנים אלה התנסה בראל בסמים, בעיקר בחשיש, אך ב-1964,

תוך כדי לימודיו במחלקה לפסיכולוגיה של אוניברסיטת תל אביב, התנדב למחקרים על ל.ס.ד. במחלקה הפסיכיאטרית של בית החולים תל השומר. ההזיות הצבעוניות וסלסולי הדגמים שחלפו בהבזקי מחשבותיו, לא ילדו אומנם אמנות חדשה, אבל פתחו תקופה צבעונית, שאת מקורותיה יכול היה למצוא באמנות הפופ. ואכן, נראה כי לקראת סוף שנות ה-60 התעצם והתרחב עניינו בפופ-ארט. ממדי בדיו גדלו ואוכלוס בדמויות שליקט מאיורים לספרי ילדים/מבוגרים דוגמת *הרפתקאות אליס בארץ הפלאות* או מפרסומות ושלטי חוצות, שבהם הגוף הנשי שרוע לרוחב מצע הציור כציטוט של צלילית צילומית בצבעים בוטים (איור 2).

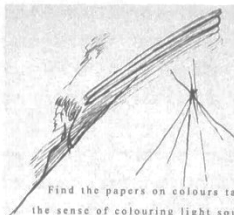
השלב האחרון והמקוטע ביצירתו של יואב בראל נוטה יותר ויותר אל המשגה, המתנקזת בספר *הרעיונות*, שתחילתו 13.3.1969 וסופו ראשית 1974 (עמ' 23-56). מרבית הרעיונות נשארו בגדר טקסט קצר או סקיצת עבודה סכימטית ביותר, אם כי כמה מהם, למשל *קליד*, 1970-1971 (איור 3), *אוחלל של דלת*, 1971 (עמ' 24), אכן בוצעו. אין ספק כיספר *הרעיונות* הושפע בראש ובראשונה מספריו של מרסל דושאן, שהיו בבחינת הנחיות ביצוע לרעיון (אמן כלשהו או כל אדם אחר שהאמן מצא לנכון, היה יכול לבצעו). הטקסטים של דושאן נכתבו רובם ככולם בצרפתית וזכו לתרגום אנגלי על ידי אמנים, למשל ריצ'רד המילטון (איורים 4, 5).

על חשיבות הטקסט והשימוש בו באמנות של אמצע שנות ה-60 כותב יאיר גרבוז ברישומיו "הם יודעים שהם מדברים גם פרוזה" (המדרשה, מס' 4, 2001, עמ' 5): "באמצע שנות ה-60, כמעט במפתיע, התרוקנו הקירות בכיתות הלימוד של המדרשה ונשארו לבנים וחשופים. נעלמו ריחות הצבע, המדללים התנדפו, המכחולים הוחבאו, הפאלטות נערמו, המודלים התלבשו, גם רעשי הניסור וההקצעה וזיקוקי ההלחמה נהפכו לזיכרון - כל סימני העשייה והחומר נדחקו. המדרשה, שנראתה עד אז כתמונה צבעונית וקולאזית, נהפכה לתמונת שחור-לבן. את מקום מעשי הציור והפיסול, השרבוט והמריחה, תפס הדיבור, ואת מקום התוצאה הוויזואלית תפס הטקסט. לפעמים נאלץ הטקסט להישען על פרוטות חומריות-וויזואליות, אך על פי רוב הסתפק בדיבור על אמנות כתכלית וכהגדרת מעשה האמנות. בהכללה, ניתן לומר שנוצרו אז טקסטים רוויים בחרדת נטישת האובייקט, עם אפולוגטיקה מפותלת כלפי הוויזואלי והידיני. הטקסטים היו בדרך כלל קצרים ביותר, ממלה

On an infinite line let us take two points A, B. ^{Choose the other} A as a hinge let us rotate AB. AB will generate a ^{surface} plane of some sort, i.e. curved, broken or plane.



Let us rotate the plane surface ABCD about AB as hinge it will generate a volume. So a 3dim. continuum ^{finite} is generated by a finite 2 dim. continuum ^{rotating} (in a general sense) about a hinge ^{finite} which is constituted by a limited sp in 1 dim.



Find the papers on colours taken in the sense of colouring light sources and not differentiations in a uniform light (sunlight, artificial etc).

— Reconsider :

Suppose several colours — colouring light sources (of that kind) are exposed at the same time the optical relationship of these different sources is not of the same order as the comparison of a red with a ^{spot} blue in sunlight

There is a certain inopcity, a ^{these colourings} certain cold consideration, affecting ^{only imaginary eyes} only imaginary eyes, in this exposure (The colours about which one speaks)

4, 5. מרסל דושאן, דפים מתוך הקופסה הלבנה, 1967, תרגום מצרפתית, עריכה ועיצוב בהדרכת הצייר ריצ'רד המילטון, 1999, עמ' 53, 71

בודדת או צמד מלים ועד למשפטים ספורים. הם היו אחים אנורקסיים לדלות החומר, וסבלו או נהנו, הכול לפי הקורא או המתבונן, מנטייה פיוטית, כלומר, מהגנטיקה הלירית של הציור הישראלי. הם לא נולדו מהמלים, אלא מהתמונות, וכל קיומם היה דומה לכמוסה שמטענים וממזערים לתוכה את זכרון האמנות הוויזואלית, כדי שישמר בתוכה עד שהפורענות תעבור. הטקסט הקונצפטואלי המוקדם פלירטט עם הגמגום, עם צורת הפתק, עם תכני המברק, עם לשון ההצהרה ועם השרבוט המילולי, שנועד להחליף בסתמיותו המודעת את קשקוש העיפרון. הטקסט המוקדם עסק בהשמדת האובייקט, מחד, ובחיוור נמרץ אחרי דיסציפלינות מדעיות ואחרי עמדת המחקר החברתי, הפסיכולוגי והסטטיסטי, מאידך. מכל הבחינות הללו מתברר, כי אמנות הפרוזה לא הייתה מקור השפעה לטקסט של שנות ה-70. הספרות נתפסה, בהשאלה, כאובייקט אמנותי נוסף, שדינו, כמו האובייקט הוויזואלי, להצטמצם ואפילו להיעלם. הטקסט של שנות ה-70 ברח מהפרוזה ולא ידע שכאשר הוא בורח ממנה, הוא נוטה, לפעמים, לדבר שירה. היו בטקסט הקצר גילויים מבושמים של איכויות גנובות מהשכנה העדינה ואנינת הטעם - השיירה. התכונות הוויזואליות של הטקסטים הקונצפטואליים חיקו את הפיוט, התוקף בקלות את הרוזן".

על הוראה ועל תוכניות להוראת אמנות

יואב בראל שימש במשך שבע שנים (1970-1977) מרצה בכיר במחלקה לעיצוב תלת ממדי בפקולטה לאדריכלות ובינוי ערים, הטכניון, חיפה. בשנים אלה עמד יצחק דנציגר בראש המחלקה.¹⁰ יואב בראל הלך בעקבותיו בעיקר בשני עניינים מרכזיים שהנחו את שניהם בהוראה: הראשון, הושם דגש על מבט יצירתי ועצמאי בהתייחסות לתלת מימד; והשני, שני האמנים, ובעיקר בראל, ביקשו להעניק לכל אחד מהאדריכלים לעתיד מידע עדכני בכל מה שקשור לתיאוריות של אמנות ואדריכלות.

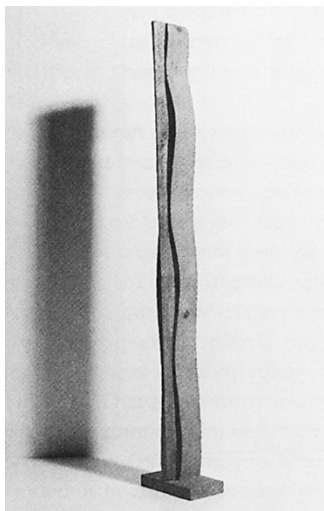
בראל הגיע אל הפקולטה לאדריכלות בהמלצת דנציגר, לאחר שלימד במספר לא קטן של מוסדות, שבהם התגבשה דרכו שלו. הוא החל ללמד במכון אבני (1962-1963), משם עבר לתיכון אזורי, גבת (1964-1967), ולאוניברסיטה העממית (1966-1968). הוא לימד גם במכון להשכלת מבוגרים מטעם משרד החינוך והתרבות (1964-1968) ובבית הספר הגבוה לציור, תל אביב (1967-1971).

עדות על הסדנה הבסיסית בעיצוב תלת ממדי כפי שהייתה בשנות ה-60 נודמנה לי מהאדריכל ישראל לדרמן,¹¹ שהיה תלמיד מקורב לבראל (הם צברו הרבה שעות שיחה ביניהם בנסיעות לחיפה) וגם אחד מתלמידיו הנאמנים של דנציגר. לדרמן מדגיש את "החגיגה המתמשכת" והאופוריה שאחזה בארץ לאחר מלחמת ששת הימים. האופוריה בארץ, תנועת ההיפים באמריקה וההפגנות נגד מלחמת וייטנאם וכן הפגנות הסטודנטים בפריז שבראשן עמד דני האדום, נתנו את אותותיהן גם באווירת המחלקה ובתוכן הלימודים. היחס בין מורה לתלמיד הצטמצם והלך. האווירה הנאיבית והבוהמיינית הכתיבה את העשייה בכיתות, ובמיוחד את הפעילויות מחוץ להן, דוגמת מסיבת פורים המפוארת של 1970, שבה מורים ותלמידים התחפשו לגלדיאטורים וחגגו את ימי רומא

העלזים. בסדנה לעיצוב תלת ממדי, שהתקיימה לצד הנגרייה של הטכניון, חולקו התלמידים לשתי קבוצות, שמידי סמסטר, לסירוגין, למדו אצל מנחה אחר: יצחק דנציגר ויואב בראל. חומרי העזר – עץ וגבס, איפשרו התנסויות בחומר, והגישה לתרגילים הייתה בסיסית ובלתי אמצעית. תרגיל אהוב שחזר הן אצל דנציגר והן אצל בראל, על פי עדותו של האדריכל ברוך ברוך, התבסס על קיפולי נייר ובניית מבנים, כגון עמודים או גשרים, מדפי נייר שטוחים ש"פוסלו" בווריאציות שונות.¹² האדריכל ברוך ברוך מזכיר באופן מיוחד את גשרי הנייר שהתלמידים התבקשו לבנות כך שיוכלו לשאת "משקולת של קילוי". ההדגשה הייתה על תפיסה כוללת שלא מזניחה את הצד הטכנולוגי של האדריכלות.

תרגיל נוסף מזכיר עופר ללוש, שביקר ב־1976 בסדנתו של יואב בראל בטכניון לקראת התקבלותו, בהמלצת בראל, להוראה באותה מגמה לעיצוב תלת ממדי. בשלב הראשון התלמידים התבקשו לפסל בקלקר גופים תלת ממדיים ולאחר מכן לצפות אותם בגבס. בשלב השני שרפו התלמידים את הקלקר עם "ברנרים", ובכך רוקנו, למעשה, את הגוף התלת ממדי ונתקבלה קליפה שתוכה חלול. התרגיל הדגיש את החלל הנסתר הקיים בכל מבנה תלת ממדי; החוויה האישית של חשיפת הריק הייתה מרכיב חשוב ופורמטיבי לכל אחד מהסטודנטים.¹³

על חופש הפעולה ופתיחות הביטוי בסדנאות הלימוד של דנציגר ובראל ניתן ללמוד מהערותיו של עמוס גיתאי, שהיה בראשית שנות ה־70 סטודנט באותם שיעורים של עיצוב תלת ממדי בטכניון. באופן מפתיע ומרגש נשמר אצל גיתאי תוצר של אחד מתרגילי הסדנה של בראל; עמוד עץ הבנוי מניסור והדבקה של מלבן עץ מאורך (איור 6). נקודות המפגש החדשות בין חלקיו של גזיר העץ היו מקור מרתק להתייחסות בכל מה שקשור לקצב ולתנועה מחד, ולחומריות (במיוחד הטקסטורה של סיבי העץ) מאידך. הליברליות של הלימודים אצל דנציגר ובראל ניתבה לגיתאי את התחלת דרכו בסרטים: "אם אני מתבקש לשחזר את התהליך, הייתי מונה אולי שניים או שלושה אירועים שבגללם התחלתי לעשות סרטים. בצורה לא פורמלית עשיתי סרטים כבר בתקופת לימודי הארכיטקטורה בטכניון וכשעבדתי כעוזר של יצחק דנציגר. הצלחתי להחליף חלק מהבחינות והעבודות שהייתי חייב - בסרטים קצרים. למשל, אם ננסה לדמיין את הקשר בין שתי נקודות במרחב, נוכל לתאר אותו כקו. אבל אם נוזי את הקו הזה על פי סדרה של קואורדינטות, עשוי להיווצר מצב שבו הקו יצטמצם לנקודה. זו דוגמה ליכולתה של משוואה מתימטית לתאר יחסים במרחב. עשיתי סרט קצר של חמש דקות, שבו תנועה של קווים במרחב הדגימה את היחסים המתימטיים האלה בצורה חזותית. גם בשיעור על פרטי בניין עשיתי סרט קטן של אנימציה פרימיטיבית, שבו, בעזרת סדרה של שקפים, הראיתי איך בונים חלון, איך יוצרים פרט מאלומיניום. איך מכניסים לתוכו את הזכוכית וכך הלאה. דנציגר רצה שניצור מבנים פיסוליים מנייר, אז בניתי אותם, שרפתי אותם וצילמתי את זה. בפסקול השתמשתי בטוקאטה של באך, וכששמתי את הסרט על הפרויקטור הקרנתי אותו הפוך - מהאפר אל המבנה. המצלמה הייתה צעצוע שגרם לי הרבה הנאה ושעשוע. היא הייתה אמצעי מעניין להתמודד עם הדרישות האקדמאיות של דיסציפלינה אחת בעזרת דיסציפלינה אחרת.



6. עמוס גיתאי, תרגיל בעיצוב תלת־ממדי, סדנת
 יואב בראל, הפקולטה לאדריכלות ובינוי ערים,
 הטכניון חיפה, 1974

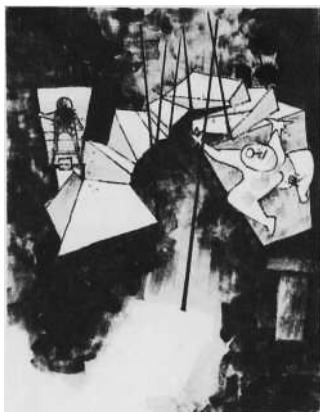
המצלמה והקולנוע גם גוננו עלי מהמקצוע של אבא שלי, שאני כאילו זרמתי לתוכו בלי שבעצם החלטתי להיות ארכיטקט. בדיעבד אפשר לראות בתקופתי בטכניון שלב מעצב גם בכל הנוגע ליחסים ביני לבין מוסדות ההפקה הקולנועיים. זו הייתה הפעם הראשונה שבה עמדתי במצבים שבהם אני מעוניין להגיש עבודה שאינה תואמת בהכרח את הציפיות של מקבליה".¹⁴

ההצעות של בראל לתוכניות לימודים, לסימפוזיונים ולסימינריונים, מאירות תכנים באור חדש, מגלות אפשרויות וחושפות היסטוריה רעיונית. להלן דבריו של בראל על חשיבות *הלמידה*: בתהליך היצירה, למרות היותו "תהליך אישי ופנימי לחלוטין, עניין שבין אדם לעצמו": "אין יצירה ללא תהליך למידה קודם, שהוא שיטתי מאוד ורחב בהיקפו. כמו כל אחד, היוצר קולט אינפורמציה ממקורות שונים שבסביבתו ומארגן אותה בתוכו, ואולי יותר מכולם הוא נדרש להיות חשוף וקשוב מאוד לאינפורמציה שבאה מן הסביבה; כל פירור של כל רמז יכול להיות משמעותי בהמשך. וההמשך הוא אותו צעד נוסף המייחד את תהליך היצירה מתהליך של למידה. אם למידה משמעה: קליטה של אינפורמציה מהסביבה - מהחוץ, וארגונה בעולם הפנימי, הרי תהליך היצירה משמעה: רה-ארגון של אותו עולם פנימי. זהו קטע הדורש ניתוק ובדידות, שכן כל כולו מתחולל בתוך העולם הפנימי; התוצר של אותו רה-ארגון פנימי הוא יצירה, שהיא חדשה ליצור בדיוק כפי שהיא חדשה לסביבתו. חידוש משמעה: ארגון מחדש ברמה גבוהה יותר, או איכות טובה יותר מהארגון הפנימי הקודם. ליצור - משמעה יכולתו של האדם לחדש, קורם כול, לעצמו. ליצור - משמעה של אדם לעניין את עצמו".¹⁵

יואב בראל ופרנץ קפקא

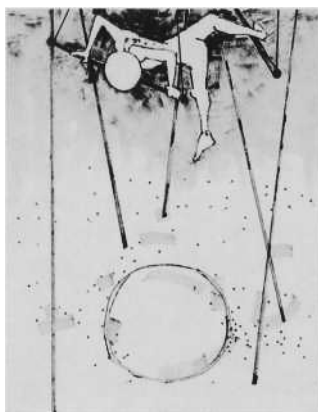
יואב בראל החל את עשייתו האמנותית הפלסטית מתוך התייחסות לטקסטים של קפקא, ובתערוכתו הראשונה (גלריה צ'מרניסקי, תל אביב, 1958) מרבית ציוריו חגו סביב *המשפט השטני*. הנושאים שבהם בחר בראל לעסוק בציוריו מפתיעים. א' מן, מבקר האמנות של *מעריב* באותם ימים, מקשה: "מדוע בחר לו צבר צעיר זה, שיש לו תעסוקה במקצועו הטכני, דווקא את הפסימיזם התהומי של הסופר היהודי הטרגי מפראג?"¹⁶ הזהותו של בראל עם "הסופר היהודי הטרגי מפראג" מתבטאת גם ברישומים רבים משנות ה-60 (איורים 7-10), שמבחר מהם כונס וראה אור על ידי מירנה בראל-בלוי ועמי בליי ב-1997.¹⁷ לספר זה כתב גבריאל מוקד רשימה שכותרתה היא "קפקא בתל אביב של הבאוהאוס", והריהי בשלמותה:

"השפעתו של פרנץ קפקא על אינטלקטואלים, סופרים ואמנים צעירים, בעולם בכלל ובירושלם בפרט, בשנות ה-50 וה-60 של המאה, נבעה, כנראה, לא רק מגדולתו, שאין דומה לה, כסופר (הוא נראה לי גם כיום כמחבר הפרוזה הגדול ביותר במאה ה-20, ובוודאי כאחד מגדולי הפרוזה הקלאסיים בכל הדורות). השפעה זו יכולה להיות מוסברת גם על ידי גישתו האקזיסטנציאליסטית המיוחדת והנוסח הסמלי המופשט שהוא ייסד (במקצת בעקבות קלייט) בפרוזה המודרנית. שני האיפיונים הללו, האקזיסטנציאליסטי והסמלי-



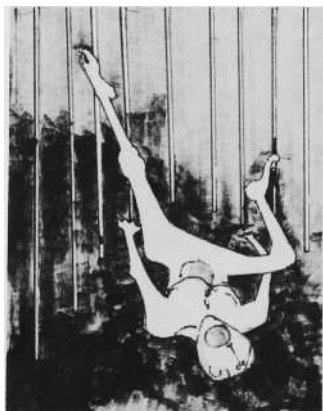
8. מדרגות, 1960

על פי "בלבול נפוז" מאת קפקא
עט לבד ודיו על נייר, 21.5x27.5
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב



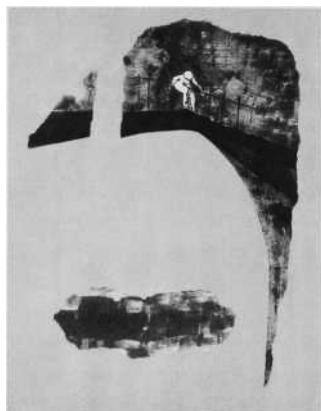
7. אמן הטרפו, 1960

על פי "צער ראשון" מאת קפקא
עט לבד ודיו על נייר, 22x27.8
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב



10. אמן הצום, 1960

על פי קפקא
עט לבד ודיו על נייר, 21.7x27.5
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב



9. איש על הגשר, 1960

על פי "גור הדין" מאת קפקא
תרביק, עט לבד ודיו על נייר, 24x34.6
אוסף משפחת בראל-בליי, תל אביב

המופשט, משוקעים, כמובן, בעצם גדולתו הספרותית; אך הם פורצים לעבר נופים והגותיים, כלליים ועיקריים, של אמנות המאה ה-20 כולה - ושל מרכז החוויות וההגות במאה הזאת. "מחברם של הגלגול, המשפט, הטירה, אמריקה, מושבת העונשין ואמן התענית, נחשב בעצם על ידי אינטלקטואלים רבים כמסמן המצפון, התהייה ונסיגות ההבנה באמצעות הפשטה דינמית בלב המאה הזאת - מול שואות, רעידות אדמה רוחניות וחברתיות ומצבים קיומיים קיצוניים, שהוא ביטאם וצפה אותם מראש גם יחד. לכן מעמדו בקרב האינטלקטואלים והמודרניסטים כמסמל האתגר המהותי בנסיגות לתת תשובה למצבי יסוד של המאה ה-20, היה קרוב לסטטוס של מי שניצב ליד מקור האמת, ויצירתו נראתה בעיני רבים בגיבוש הטוהר המזוקק, בדרגה שהיא אפילו מעל גדולתם האסתטית והאנליטית של גויס ופרוסט. הוא גם לא זוהה עם אגפים פוליטיים של המודרניזם, הימניים והשמאליים הקיצוניים, אלא בא למעשה ממרכז החוויה וההפשטה עצמן, מליבת הכור של המודרניזם העילי, ממקום שבו מתפרקות ומורכבות מחדש חוויות והבנות.

"בישראל הקטנה של שנות ה-50 וה-60 שלפני מלחמת ששת הימים בא האקזיסטנציאליזם הקפקאי, גם יותר מזה הסארטרי או מזה של המקור הקירקגוריאני (שרק התחיל להיות ידוע), ותפקד כסוג של מסד רעיוני וחוויתי, במקום סוג של מארקסיזם, כאשר *הגלגול המשפט* מבטאים תחושה והבנה של כל סכנות הדעה הומניזציה והטוטליטריות במאה ה-20. מאבקים העיקש של יוסף ק' *בהמשפט* וק' *בהטירה*, נראה גם כמאבק מהותי ורוחני במרכזה של יצירת המאה הזאת, ואמני התענית והטרפו של קפקא הם גילום חי של חתירת היוצר והיצירה אל השלמות, שאיננה משועבדת לשום קני מידה קודמים, גם בלב המצבים הקיצוניים החדשים.

"לא הייתי אומר שכל סופרי דור המדינה, הצעירים מאוד בימים שמדובר בהם, היו מושפעים מהדיאלקטיקה האקזיסטנציאלית הזאת, הקפקאית כל כך. אבל אין ספק כי נתן זך (שרבים משיריו בשירים שונים ובכל החלב והדבש הם פרפרות על משלי קפקא) ורוד אבידן, א.ב. יהושע ויצחק אורפז, ויואב בראל כאינטלקטואל, מבקר אמנות וחונך זרמים חדשים באמנות החזותית על פי קנה מידה ישראלי, וכך אני בספרי *ואריאציות* - היינו, בשנות ה-50 המאוחרות ובראשית שנות ה-60, כעין קבוצת משנה קפקאית, המושפעת מאוד מהאקזיסטנציאליזם הדיאלקטי הזה. בתוך הספרות והאמנות 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.

"מכיוון שההפשטה הקפקאית גובלת באמצעות פנטזיה גם בתחומים שקרובים לדמיון מדעי, התערבבה אותה תקופה אהבתנו לקפקא בחיבתנו לסיפורי 'סאינס פיקשן'. באותה תקופה היינו שטופים בשיחות על עולמות אפשריים של דמיון מדעי, לרבות נופי משטרים טוטליטריים, שבראשם עמד 'השופט הגדול' או 'האח הגדול' מאורול ועד סיפורי ון פוגט ועולמות של מוטציות גנטיות המוליכות היישר לסיפורים *הגלגול*, *יוספינה הזמרת*, *עיוני כלב ומצודת החפרפרת הגדולה* של קפקא. הסיפור הסמלי המופשט הקפקאי, הקרוב לעיתים לפנטזיה של סיפורי פו והופמן ולפיקציה היווירית של קלייטס וגוגול, גבל אפוא בעינינו גם בתחום הנרחב של דמיון מדעי, הכולל אופקים מפתיעים של הרחבת ההכרה האנושית

והפשטות הגותיות נועזות. דוד אבירן, יואב בראל ואני, אך גם המשורר אורי ברנשטיין, הפילוסוף והמבקר הצעיר עדי צמח וידידים אחרים שלא עסקו בספרות ובאמנות - ביניהם מתניהו תימור, חלוץ מ"לות הדמיון המדעי בארץ, היו חובבים נלהבים של דמיון מדעי. גם על ספרי ששק *מגלגול*, יצירה מוקדמת שלי, התקיימו דיונים שנשתרבו לתוכם אזכורי דמיון מדעי.

"צלע הגותית וחוויתית אחרת, שגבלה בסיפורים של קפקא וקאמי (ולאחר מכן בסיפוריהם של בורחס וקאלווינו), בצד הדמיון המדעי, הייתה ממלכת המשלים, הסיפורים וההתרגילים ההגותיים" (קאנים) הן-בודהיסטיים. שהתגלו לנו באותה תקופה הודות למשה (מוסה) שפט, אינטלקטואל שהיה מקורב מאוד לחבורתנו והינו גם עתה אחד המבנים הגדולים של זן-בודהיזם. מוסה שפט היה זה שהביא לחבורה שלנו מודעות לתפיסת האני ולהומור של המורח הרחוק, הקרוב לאחדים ממשלי קפקא (אגב, קפקא עצמו שיקף קירבה זו לא רק במשלים, אלא גם באחד מסיפוריו המוקדמים). זכורים לי מפגשים בין יואב בראל למוסה שפט בסוף שנות ה-50. בדיוק בתקופה שבה יואב צייר את ציוריו השמן הגדולים שלו, שבמרכזם שער החוק ודמותו החרקית של גרגור סאמסא, ורשם בה את סדרות הרישומים שלו *לגלגול* וליצירות אחרות של קפקא, וכן סדרת רישומים על תימות זן-בודהיסטיות.

"אני חושב שכל החבורה שלנו, אשר נמנה עמה גם המחזאי יוסף מונדי, שהיה נתון לא רק להשפעת קפקא אלא גם להשפעות בקט ויונסקו, הייתה שרויה בשנים 1955-1967 ביקום של דיסקורס, שבו קפקא ואודן, שירה מודרנית בכללה, הגות אקזיסטנציאליסטית הגובלת בדמיון מדעי מזה ובסיפורי זן מזה (עם קצת תוספות מסיפורי ר' נחמן ומנדלי מקוצק) היו במרכז, כאשר סרטי קורוסאווא, פליני, ברגמן ובמאים מודרנים אחרים (לרבות אלן רנה *מז'ירישימה* *אדזובל*) היוו איזה מכלול קסום ומסגרת התייחסות גם יחד.

"הסטודיו של יואב בראל - בהתחלה ברחוב הירקון, אחר כך ברחוב ויזל (ממש ליד דירתו דאז - ואבידן וזן וגם יאיר הורבין הצעיר מאוד גרו גם הם בקירבת מקום) ולבסוף ברחוב גוש חלב בצפון תל אביב הבאוואוסית, היה, בצד דירותיהם של אבידן וזן ושלי, מעין משכן מטה של החבורה ומרכז דיונים, שם, בין תמונותיו של יואב, כאשר בין באי ביתו מצויים, כמובן, גם ראשי חבורת 10+, כגון רפי לביא ורן שחורי, בין אינסוף עבודות חזותיות היאות לאמן רנסנס, בצד חומרי ציור ופיסול וריבוא ספרי דמיון מדעי ותצלומים מתוך סרטי קורוסאווא ואנטוניוני, היינו קוראים בכתבי קפקא כמתוך אוונגליזם, בשורה רוחנית ותודיך מוסרי גם יחד, בין מפגשים בזהמיים ב'כסית' של פעם לבין מפגשים שונים בדירות הסטודיו, בטרם היות עולם של אינפיאדה, רייטינג ופרסומת. ישראל הייתה אז מקום שקט ונעים יותר - וגם מקום נוח יותר לפעילות אינטלקטואלית שאיננה נתונה תדיר בכור לחץ אלים.

"אסיים רשימה קצרה זו בשתי הערות: האחת על מקום הציור בחבורתנו, והאחרת על יואב בראל עצמו. אם כן, ראשית, יואב קיים בוודאי שיח מתמיד עם רעיו בקרב הציירים הצעירים, שבחלקם היו מעורבים עם החבורה הספרותית שלנו. אולם, בלי ספק, חלק ניכר מהדיסקורס שלו והמרץ ואהבת הנושאים שהשקיע בדיסקורס היו מכוונים ליחבורה האקזיסטנציאליסטית שלנו, כך שציוריו נתפסו בעינינו, אולי באופן חד צדדי במקצת, כביטוי לאותן המחשבות החוויתיות והאינטלקטואליות, שנגעו אמנם גם בשאלות האמנות בכללן.

האנרגיה של יואב ומעמדו הבכיר בביקורת של אמנות חזותית ובאמנות החזותית עצמה, נראו לנו בשלוחה מאיזה מרכז אינטלקטואלי וחזיוני בכיר, ממש בדומה לתפיסה כי שירתו של אבידן, למשל, גם היא שלוחה מאותו מרכז חזיוני ואינטלקטואלי. 'הנחת עבודה' זו נראתה לנו כמתארת מצב דברים ודאי לחלוטין, כאילו היינו איזה 'הגליאנים צעירים' החושבים כי כל ביטויי אמנות והגות נובעים מהאידיאה השליטה ברוח הזמן והמבטאת אותה. במקרה שלנו - האידיאה הייתה מיוזג של מודרניזם עילי, של אקזיסטנציאליזם ושל סמליות מופשטת, אשר במרכזה המשל והסיפור הקפקאי.

"ההערה הנוגעת ביואב בראל באופן אישי עניינה באישיותו הרנסנסית. האנרגיה היצירתית של יואב, צמאון הדעת האינטלקטואלי שלו ושליטתו בחומרים ובמדיה רבים ביטאו רבגוניות רנסנסית. עם זאת, סיפורים כמו *הגלגל*, *רומאנים* כמו *המשפט*, וחלק ניכר מהספרות ומהאמנות המודרנית, הישרו בו, בגלל מצבים קיומיים קשים המבוטאים בתוכן, גם דיכאון קיומי חריף, שבלט לעיתים יותר מאשר אצל אבידן ואצל. זכורני שפעם אמרתי לו, כי דווקא הוא, שבא מתחום טכני (חיל אוויר ותחזוקת מטוסים) וספורט (צלילה) ומגע חי עם חומרים פיזיים (בציור וגם במיצבים תלת ממדיים), היה חשוף יותר לגלי 'מדוכא' קיומי (אם ננקוט ביטוי של אבידן) מאבידן עצמו וממני, שצמחנו לא מקיום רגיל אל נופי הפשטה מודרנית ואקזיסטנציאליזם, אלא, להיפך, מנופים אישיים לא קלים אל המכנה המשותף של המודרניזם - לעומת יואב, שקצת כמו ג'ק לונדון, בא מקיום מלא חיוניות פיזית של גיל נעורים אל השאלות הקשות של התהייה הקיומית. אבל שלושתנו, אבידן, יואב ואני, נפגשנו בגיל צעיר למדי בלב נוף משותף של מודרניזם ישראלי עולה, בשנות ה-50 וה-60. והזדהינו עם סוג של פאתוס והפשטה מודרניסטיים, הקרובים לנופי קפקא ואודן, שאבידן מתאר בשיר כגון זה המובא להלן (שיר שיואב אהב ביותר והירבה להללו):

במקום בו מנשבות הרוחות החזקות ביותר
אין הרוחות החזקות מנשבות כלל. לכל היותר
נמצאות בתנועה, מתפרדות לפרודות, שורקות להשיג
את הקצב הטבעי שלהן, הסגור, הבלתימופרע, לכל
היותר מנשבות.

אבל במקום בו מנשבות הרוחות החזקות ביותר
אין אוויר חם ואין אוויר קר ואין אהבה מתמדת, רק
מהפכה מתמדת של גילויים פתאומיים, של רוחות
חזקות יותר או חזקות פחות, נשברות, חורקות להשיג
את הקצב הטבעי שלהן. הנס, המדבר, המנגן, המלא
אוויר חם ואוויר קר, אור בהיר, טמפרטורה
ממוזגת.

כך בעצם חדלות הרוחות החזקות ביותר לנשב, לנוס

כ"ב

מהקצב הטבעי שלהן, הסגור, הבלתימופרע, הנע
לכל הכיוונים במידה שווה, [...]

הבעיה הממשית של הרוחות החזקות ביותר היא, אפוא,
כיצד להגיע בלי למהר, כיצד למהר בלי ללחוץ, כיצד
לא לאבד מקורות אור וזרימה ובעיקר לא
לדחוק את הקץ. [...]

"ובאמת, באותם הימים האוונגרדיים של יואב בראל ושל דוד אבידן, ושל ידידים אחרים
המקורבים אליהם, לא דחקנו את הקץ. רק ההתלהבות הגדולה והכישרון העצום דחפו
יוצרים כאבידן ובראל קדימה, לקדמת הבמה של המודרניזם הישראלי".

בין יונתן רטוש לדוד אבידן

בשנת 1963 יצא לאור ספר שיריו של יונתן רטוש, *שירי חשבון*,¹⁸ מלווה בעשרה רישומים
של יואב בראל. מפליא עד כמה ביקש הצייר ללכת בעקבות המשורר ועד כמה צמודים
האיורים של בראל לטקסט של רטוש. הדימוי ברישום הראשון, המתייחס לשיר "שוק", הוא
בור שחור בשרה פתוח (איור 11); רטוש דולה מהסיפור המקראי על מכירת יוסף על ידי
אחיו וזריקתו לבור מוטיב לשיר צעקה וכאב על בגידה באדם קרוב מאוד. איורו של בראל
לשיר הוא מהרישומים הריאליסטיים ביותר שעשה. להלן שורות השיר במלואן:

אני מוכר את אחי
וכתונת הפסים
בבור
ואני ואחי
את בן דודי
פנים
ואחור -
ואני
ואחי
ובן דודי
עולם ומלואו -

יחי אני
ואחי
ובן דודי -

וכל אחד אחר -
ולדידי
כל העולם כולו -

- מוכן למכור -
- מדוע לא -

כולנו בעמק העכור

איש איש

לפשוט

לשמוט

לחוות את מעילו

את מעלו

ביד הבוגדה

בעקוב -

ולומר לדבק

טוב -

אני מוכר

את אחותי

וכתונת הפסים

כחוק -

ואני ואחותי

את רעותי -

שא נא אלהי אדם

לשכמותי -

למה תראה ברעתי -

למה תעמוד ברחוק

על דם

מכתי -

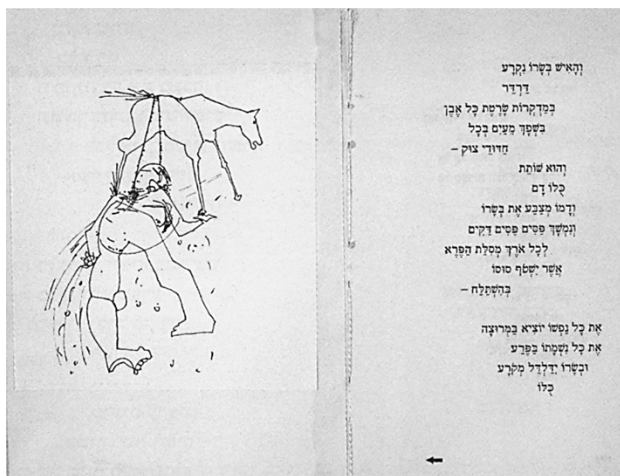
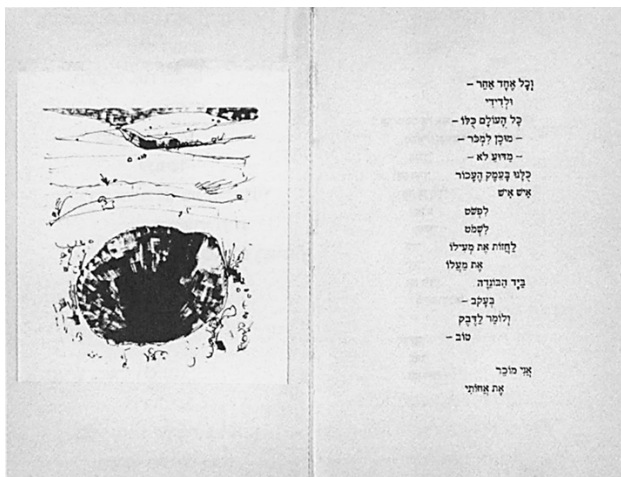
רישום אחר מלווה את השיר "קריעה". רישומים רבים כמוהו אפשר לראות בעזבונו של בראל: דמות אנושית קשורה בזנבו של סוס והיא מיטלטלת מאחוריו עד מוות (איור 12). המשורר מעמת בשיר עז מבע זה בין "כוח סוס" ובין כוח סיבולת של הגוף האנושי, ויותר מכול - חושף את אדישותם של הצופים נוכח המראה הנורא. להלן שורות השיר:

ואז קשרו את האיש

בעבותות

אל זנב הסוס הפרא

כ"ד



אל שערות הזנב הארוך של
סוס הפרא
והריצו את הסוס
בפרא
ושילחו אותו
לנפשו
לכל אוות ארבע פרסותיו
המשתלחות
בין עשבים שוטים ושיח -
וקוץ -
וצוק -

והאיש בשרו נקרע
דרדר
במדקרות שרטת כל אבן
בשפך מעיים בכל
חדודי צוק -

והוא שותת
כולו דם
ודמו מצבע את בשרו
ונמשך פסים פסים דקים
לכל אורך מסילת הפרא
אשר ישטוף סוסו
בהשתלח -

את כל נפשו יוציא במרוצה
את כל נשמתו בפרע
ובשרו ידלדל מקורע
כולו

קרעים קרעים
בשוך חמת הסוס -
בעמדו לפוש
בת רגע
ממרוצת הפרא

עם הגוויה השסועה
המיטלטלת
חבוט והקרע
חוב דם
ושבר אברים ועצם
של האיש המת
למחבטות -

וכל הקהל הרב
הנאסף לחזות
במות המת
יריע תרועה גדולה
ורבה
לסוס השוטף במרוצתו -
לפעמי רגליו הדקות
כי יפו בהסתער -
לזנבו המתנופף
לתלפיות -

וחי אני -
לוא אני ביציעי
הכיכר ההומייה
אם הייתי מניד
מנוד בת ראש
אחת
ממושכה וחטופה
אל האיש
הנקרע
אבר אבר
תומם
במרוצת הסוס
המשולח -

העניין של בראל בשירת רטוש ומקומו של רטוש בחיי היצירה בתל אביב של ראשית
שנות ה־60, ניתנים להבנה מדבריו של דוד אבידן על רטוש, המזכירו כאחד המשוררים
הוותיקים שהושפע מהזרמים החדשים שאחזו בשירה הצעירה של אותם ימים: "באשר

לרטוש", אומר אבידן, "אינני שותף לאלה, השוללים שלילה מוחלטת את ספר שירי החדש, שירי חשבון. אולי הוא לא הגיע להישגים דומים לאלה שבספריו הקודמים, אבל הוא הצליח לחולל בעצמו מהפכה לשונית, בהדביק את נוסח הדיבור העכשווי ואת קצבו. אימוץ זה של כלים חדשים לא קידם אותו, אולי, מבחינה שירית, אך עשוי לסייע לו בעתיד. זוהי תופעה מאלפת, שבגלל מתקדם יחסית עובר משורר תהליך של רנסנס לשוני, בעוד שמשוררים בני גילו התנוונו כבר לפני עשר שנים וחיים בעולם של קלישאות".¹⁹

כך או אחרת, הקשר בין בראל לאבידן התהדק והעמיק עם השנים. תחילתו כנראה כבר בסוף שנות ה-50, ועדות לכך היא עיצוב הכריכה שהכין בראל לספרו של אבידן *סיכום ביניים* (איור 13).²⁰ אבידן עצמו תיאר פרשת חברות זאת במספר הערות שפרסם *מדיעות אחרונות*, 18.2.1977, ברשימה שכותרתה "יואב":

"קל לי יותר להתייחס אליו כאל בעל שם פרטי מאשר כאל צירוף של שם פרטי ושם משפחה, ולאו דווקא מטעמים אישיים. הוא עצמו ייחס, כנראה, משקל רב יותר ליחסים אישיים קרובים, בטוחים מידיים, מאשר לזיקות תקשורתיות-פורמליות. הוא העדיף תקשורת מעטים על תקשורת המונים.

"היו לו בעיות עם שם המשפחה שלו. הוא איית אותו בראל, במלה אחת, פיצל אותו אחר כך לשתי הברות ממוקפות (בר-אל) ולבסוף השמיט את המקף (בר אל). עכשיו אני כמעט מתפתה לקרוא לו יו אב. או יו.

"אני מניח, שהיינו ידידים, למרות ששמעו המונח אינה ברורה לי במיוחד עד היום, אבל איכשהו, כשלחצו עלי מפעם לפעם להזכיר שם של ידיד או שניים (יגיד, יש לך בכלל ידידים?) וכשהייתי מזכיר שניים-שלושה שמות, הוא היה תמיד ביניהם.

"לפעמים לא נפגשנו - ואפילו לא שוחחנו - חודשים, פה ושם כמעט שנים. אבל תמיד כשחידשנו קשר, לרוב טלפונית (הייתה לו חרדת טלפון קלה, שהטפתי לו להתגבר עליה), לא היוו פסקי הזמן גורם, לא מעכב ולא מקדם. נתקלנו זה בזה בתוך הזמן. נחיתות רכות, חסכוניות.

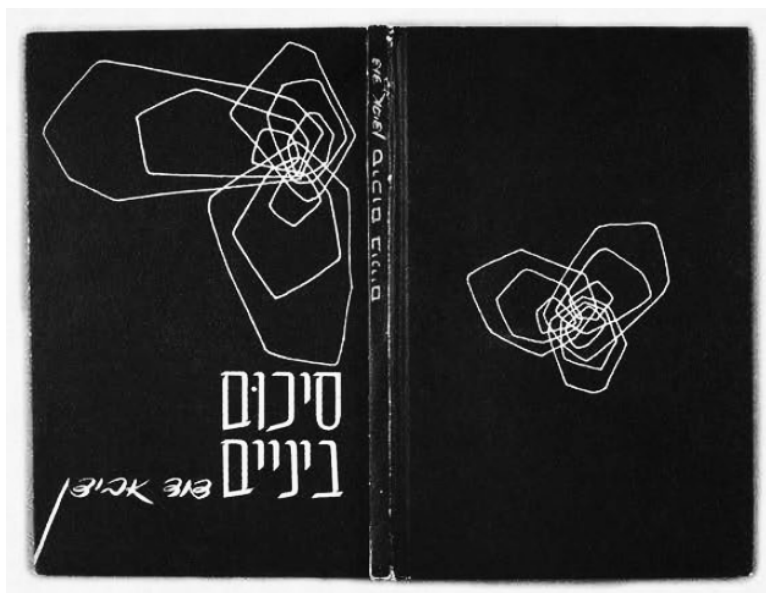
"יואב היה מוח מעולה, אחד המעולים שזיהיתי במקום כלשהו. מוח לא עצל. אין הרבה כאלה. אין גם מעט. רצוי שיהיו.

"רוב השיחות בינינו היו אקראיות ועקרוניות, כמעט אירועיות, מהותיות אולי, ותמיד במינן הנכון של הומור ורצינות. קשה לשוחח שיחות כאלה עם רוב האנשים. קשה לבזבז מלים. בעצם אסור (טעון בדיקה).

"הוא היה חלוץ ביקורת האמנות החדשה בארץ. ציירים רבים לא סלחו לו עד היום על שידע לדבר ולכתוב. אני מבין אותם. אני סולח להם על שאינם יודעים לדבר ולכתוב.

"עכשיו הם מתחילים, בהדרגה, ללמוד. הם ממשגים מושגים ומתמללים תמלילים. אבל יואב היה, כנראה - מבחינת מבנה אישיותו ומערכת כישוריו - הצייר המושגי הראשון בישראל, למרות שאצבעותיו המשיכו לעשות דברים אחרים. הוא העדיף את הראש על האצבעות, למרות שהיו לו ידיים טובות במיוחד.

"היה לי אליו יחס יציב, קבוע, כמעט גנטי, לפעמים זהיר מדי, לפעמים אולי



13. יואב בראל, עיצוב לעטיפת ספרו של דוד אבידן, סיכום ביניים, הרצאת עכשיו, תל אביב, 1960

תִּתְּמַפְרִטוֹרָאלי. אחד האנשים היחידים, שלמרות חילוקי הדעות הקבועים בינינו בעניינים מרכזיים - כמו יוזמה, פעילות תקשורתית, יחסי אנוש - לא היו כמעט סיכויים שנריב אי פעם.

"תמיד קיוויתי, שהוא יחיה שנים רבות, למרות שלא הייתי בטוח, אם גם הוא היה שותף לתקוותי. רצוי מאוד לקוות ולרצות - אחרת קשה. גם כך קשה, אבל בלי זה כמעט בלתי אפשרי.
"אנשים כמוהו צריכים לחיות הרבה שנים. משהו ישתנה אולי לקראת ראשית המאה. חבל שבלעדיו".

יואב בראל ואיר הורביץ

בשנת 1976 יצא לאור ספר שיריו של יאיר הורביץ בשבתי לבדי,²¹ והמשורר הקדישו ליואב בראל, שעיצב את העטיפה (איור 14). בקובץ זה הוזכר לראשונה הדימוי "איש המפה".²² השיר "איש המפה", בן ארבע השורות, הינו השמיני במחזור "מקום" הכולל עשרה שירים; המחזור הוא הראשון בפואמה "שיחה", שמתייחסת לשיחות המשורר עם בראל.²³ ברבעון סימן קריאה, שיצא לאור במאי 1977, שלושה חודשים לאחר פטירתו של בראל, מופיעה רשימה של העורך, מנחם פרי, "עם יואב בראל", ולאחריה מובאים שיריו של יאיר הורביץ, "איש מפת המבואות", ורשימתו המרגשת של הורביץ על חברו בראל.²⁴ מחזור השירים "מקום" וכן השיר "איש מפת המבואות" חזרו והופיעו בקובץ מקום, שראה אור ב־1978;²⁵ גם ספר זה הוקדש לבראל ואויר ברישומים מעשה ידיו (איור 15).

בשנת האבל על בראל ראו אור במוספי התרבות השונים של העיתונות היומית שירים שהקדיש הורביץ לבראל: במעריב פורסם שירו "לילה לולאה",²⁶ ובמארג - "לילה אחד בינאר: מילון". "הלילה עושה בי דברים קשים", כותב הורביץ, כשעולה זכרו של חברו הנמצא ב"משכנות המתים".²⁷ שיר נוסף שהקדיש הורביץ לבראל, "ליואב שלידי", לא זכה לראות אור במהדורה מודפסת ונמצא בכתב ידו של המשורר על עותק של ספר שיריו, שירים ללואיס, שנדפס במהדורה מצומצמת בת חמישים עותקים בלבד (הוצאת עכשיו, ירושלים, תשכ"ג). לאחר שורות השיר "ליואב שלידי" הוסיף המשורר:

ליואב

אשר נתן חיוך ראשון

לצבעי פרחים אשר להם

מאפרה משלהם

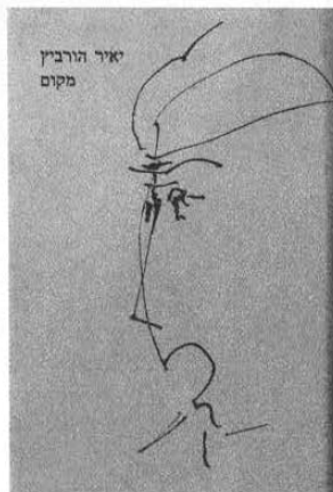
שלך

יאיר הורביץ

תל אביב

מעבר לכל זמן ומקום.

ל



15. יואב בראל, רישום לעטיפה לספרו של
יאר הורבין, מקום, הוצאת הקיבוץ
המאוחד, תל אביב, 1978



14. יואב בראל, עיצוב עטיפה לספרו של יאר
הורבין, בשבת לברי, ספרי סימן קריאה,
מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור,
תל אביב, 1976

להלן חמשת השירים שהקדיש יאיר הורביץ ליואב בראל בבמות השונות, וכן רשימותיהם של פרי והורביץ על בראל מתוך סימן קריאה 7:

מקום

1. אני קורא

אני קורא בספר במקום שסגרתי אותו אתמול.
אני סוגר את הספר במקום שסגרתי אותו אתמול.
הספר אינו מאזין לי. אני שומע קולות אחרים,
כמו באהבה; אני עומד הערב במקום שעמדתי.

2. אני שומע

הקולות שבאים כמוהם בקישוטים, לפעמים תחריטים.
ציפורים שואגות את חלל הצעקה בצריחי הראש.
ציפורים שואגות את חלל המחילות בצריחי הראש. במדרגות
רעש. למי, למה נחכה?
שאלוי יבואו עלינו כל הקישוטים באחת השעות,
שאלוי יבואו כגשם חמים באחת השעות שהיא תמיד שעה של אור.

3. אני רואה

אני והתמונה באים לכדי מראה אחד.
המסגרת, יצוקה ונוקשה, כופפת אותנו.
המסגרת, מדויקת כצורה גיאומטרית, אינה ניתנת לשבירה.
המסגרת, רגישה וגמישה, כוננתה לעת חיצים, מתפתלת, אינה ניתנת לשבירה,
כמו האור; אני רואה הערב את האור שראיתי.

4. אני הווה

ליד המסגרת, קרוב ומעורפל, מתפתלים סיבי רוח.
ליד המסגרת, סיבי רוח נופחים רוח במסגרת חדשה.
אינני יכול לראות, אינני יכול לראות:
מסגרת יצוקה ונוקשה מטילה בי עיוורון.
כל שאני רואה, ללא אור, הגיגים של עיפרון מחוק.

5. מביטים בי ל"ב

מן העמק מביטים בי ממשטחי בדולח.
רוחות צבעונין קפואות ממשטחי הבדולח מביטות בי.
בעמק, הכלים נהפכים רוח ושוב אני הווה.

אני רואה רוחות צבעונין שם בעמק במלכות הברדלח.

6. דבר לקנאה

העץ הוא דבר לקנאה.

האבן היא דבר לקנאה.

הדבר הוא דבר לקנאה.

בן־חלוף, מוסיפי דעת מוסיף מכאוב, מן הפרי מוסיף.

לכן מזרועות משי הפחנו בזרעים, ביגיעה ביגיעה

7. אני מקדיש

לכן אני מקדש את החבל.

יהי החבל חבל, יהי סכין, יהי החבל התפוררות פנים.

יהי החבל מתוק כאיום שיבוא האור, שיבוא האור,

שאראה הגיגי עיפרון מחוק בא עלי כאור חמים באחת

השעות שהיא תמיד שעה של גשם.

8. איש המפה

איש מפת־המבואות אורב לי באחד הנקיקים.

התפתלות תרמיתי במעשה תמים לאיש האורב לי.

לא כאן, לא שאל לאור, לא כאן.

עומד בדרכי איש מפת־המבואות כברזל מלובן.

9. אני מספר

ברוכים פירורים. הלילה אני מספר לך סיפורי ילדות.

הלילה, נשכחים, מוארים פירורים, כמו רמזי

תשוקה גועת; בדל תשוקה, לפלטה, עוד נותר,

בי, אליך. אני מרגיש מבוצר, ללכת.

חסון דיי להיפרד לא אספר עוד בלילות סיפורי ילדות.

למחר, חסון דיי ולבדי על מה אשען בשקע פירורים?

10. עוד מלה

ציפורים שואגות את חלל הצעקה כמהדמון פירורים.

סטינו משבשבת־הרוח הגדולה, קבענו פגיושה. מבית־הקפה

לקולנוע, סטינו משבשבת־הרוח והקולות

כמוהם בתכשיטים, כמוהם, לפעמים, כתחריטים

ואנחנו הזוים דבר כגון דבר לקנאה

והיאך נכון אהבה ומן הפרי נוציא מכאוב

איש מפת-המבואות

"אמר אדם אחד לחכם: הורני על מי שאשב עמו. אמר לו:
זאת האבירה לא מצאתי".

בתואר מיפה היית העצם:

בן 44 בלכתך,

מבט מפיק תבונה,

צעיר למראה.

1.

לראשונה, ב־1960,

צנום בנעלי זמש.

לסוף, ב־1977,

פחת משקלך המכביד.

כחומר ביד המחלה היית לרוח.

2.

יש חומר, אומרים, שהולך להלאה.

אומרים, רוח יש הנושאת אל הלאה.

הרחק מן הרוח

המיטיבה

בחום וצינה,

אומרים, שם רוח בן־חומר לא ידע.

3.

נוהג בסבך גנים את תואם

האדמה וסדר כוכבים.

ריח חריף והרמוני

הביא אותך פתחים,

שם אור מפציע את בקתת השפע.

ל"ד

4.

דלת מחסן.

המפתן.
והרוחב הפתוח.

5.

הפרי המוצא את שלל המים בקרבת שורש,
המציב נד סמוך לגזע וקובע
איכותו בעלווה, ופרי
המבשיל יחיד את ההשגה
הצופה מן הצמרת
בהקף תבונה של שמש,
מקום בו נתן לראות אדם.

6.

על הדף, אדם, מניח
את פניו, לבדו
מצווה גניזה, ועושה חריכה בינו
לבין שוליו, כשמעליו
ומתחתיו המים נאספים לרצועה
לכרוך את הסתר פניו.

ומתוקה לעצמה הייתה אז כך הרואה.

7.

אמרת: "שלח שירים".
"כשאתה אינך, אין שירים", הייתי אני.
בקרבה הזאת, כשאתה, אינך, השירים אינם.

ליואב שלידי

...: "היה אומר. היה.

(תרדמה כיבתה אורותיו).

דעתו היה

נותן, היה

בפרחיו היפים שמרווה נתן

בהם, שמרוחם נתנו בו

ו(תרדמה כיבתה פרחיו),

תמיד המשיך,
 נותן היה
 דעתו, היה
 איך הכול טובב ואיך
 הכול מונח, תמיד
 היה מצייר, היה,
 אבל מה שלא
 עלה בכוחו
 מה שלא
 יכול היה
 מה שלאחר, (תרדמה).
 אבל עכשיו הוא עבר והווה ועתיד,
 חושב, (אולי), את אשר לא ניתן
 אף ברוח נדיר,
 רתום למסע
 הארוך וכוכבים
 לגבו אינם יודעים
 צבע. (תרדמה כיבתה צבעיו).
 אבל מה שלא האמין בו,
 שאדם כזה קטן
 וצל כזה גדול מכסה על,
 כמו שאיננו יכול עוד להאמין,
 עכשיו הוא עם
 עצמי לעצמי
 ובלי עם אמי, ואבי
 כבר הניח
 מזמן לפרחיו, לצבעיו
 ולכל השאר בשעת הירח הריק
 ובשקיעה המלאה.
 לבו רחב היה,
 כמו האדמה הפתוחה
 ללא הבטחה, באוספה את הבאים קרבה
 בחורף של שקט באין עוד זרע
 במבואי שחר של אדמה.
 (תרדמה כיבתה אורותיו). אדמה.

לילה לולאה

לזכרו של יואב בראל

קרה אותי מעשה הנעל
שגדלה כפרי ליפהפיות.
עשיתי בה, ועשתה בה
הרוח, ועשתה בה שמש.
באבוד הימים האבק
נתן בה ריחו.

מעשה חבר קרה אותי,
ופרי באחת השעות גדל
ובינו לביני אש.
אנך כחול ירד לו לעמוק
ולאט כבתה האש והייתה
אפלה והפרי נתן ריחו
ללא צבע, ללא אור.

הוא שוכב בקרבת אנשים.
חיבור צלילים, תשוקת חוכמה
כעננים נקשרי אדמה.
אפילו גומה לא השאירה הנעל,
אפילו משב לא משם.

חבר בקרבת אנשים,
רכושו ברכושם מתערב.
לילה לולאה ללילה
כזכרון ערב יורד, כבוקר.

הוא מדבר אלי אדמה.
אני נותן מלים
הוא נותן בי אדמה.
אני מדבר מה.
הוא מדבר אלי אדמה.
השיר, כפרי את הכתמים,
מקבל עדינות, לצערי,

נושא ככלי נשבר, חרון
נרדם. אדם, באפס יומרה,
כחרון מדבר בי אדמה.

לילה אחד בינואר: מילון
ליואב בראל

הלילה, לאחר לילות, חשבתי לשקוע
סוף־סוף אל הנועם. המים,
האוויר, חומרים שרירים כלחם נהפכים
בשמים גשם. כבר ימים רבים
כל האבוד הכלוא בשלד
מניח את פניו משלל המסכות
בחותמות קעקע בגוף הלחם הרוחני.
הלילה, טרם עצימת עיניים.
ירד עלי הגשם כחסד מאמינים.

אבל הלילה עושה בי דברים קשים: המים,
האוויר, חומרים שכיחים כלחם נהפכים
בשמים סגולת מתגעגעים:
בשדות אחרים - תאבות־הבשר
מכלות עד מגע נקיים, מכרסמות עד הלחם, והחברים,
גם הם, ללא מחסה תחת האוויר,
המים, חומרים שרירים כלחם,
הנהפכים בממשותם גשם בלילה
העושה בי דברים קשים כעצם.
שם, דבר לא נותר רק שלד, והלחם,
גם הוא, איננו
אלא פריחה ללא אוושה.

ל"ח והחברים, גם הם, במשכנות המתים קמים לנגד עינינו

מנחם פרי

עם יואב בראל

"יואב בראל, שנפטר מהתקף לב לפני כשלושה חודשים, והוא בן ארבעים וארבע, היה דמות חשובה במעגל האנשים הפנימי ביותר שסביב סימן קריאה. אמנם לא היה רשום בעמוד יועצי המערכת של החוברת, אך יותר מאחרים ליווה את שלבי העבודה, את לבטיו ויאושיו של העורך, ובעיקר - את החומר שבחוברת. אבל הרגשת הצורך ליחד לזכרו עמודים אלה אינה באה רק בגלל קשר אישי של העורך, או בגלל הקשר המיוחד שבין יואב לסימן קריאה. כאיש מובהק של הקהילה הספרותית-אמנותית היה יואב בראל - רחב-התעניויות - מעורב מאוד במתהווה בה, ומלווה חלקים ממנו מתוך יחס אישי מאוד; מצד שני היה מרוחק מאוד מכל הטפל לעשייה, למריבות, לפולמוסים לא-ענייניים ול'פוליטיקה' ספרותית. בשקט, וכאילו מתוך ניכור - בלי כל נלהבות חיצונית - היה פתוח ורענן לקליטת התרחשויות ספרותיות חדשות בסיפורת ובשירה, הרבה לפני אחרים, ובלי מעצורים של דעה קדומה. ובעודו קשוב להתהוות הממשית בספרות של השנים האחרונות, ועומד על איכויותיה, איפשר לו ריחוקו שלא לרטון, כמונו, מול המולות מדומות והעמדות פנים ספרותיות. לכל היותר היה מבין אותנו. לפעמים היינו נפגשים תכופות, לפעמים חלפו ימים רבים מבלי שהתראינו. אבל בימים קשים תמיד היה כתובת ראשונה.

"דמותו של יואב, כאיש של 'קודס' פנימי עומדת היטב בשורות הבאות, שנכתבו עם מותו על ידי אביו אהרון בראל (אהרונצ'יק, המציל), שורות שבהן האמת עוברת את גבולות השירה: אל דאגה, בני, לא אבכה, / הרי הבטחנו זה לזה, / גם כשהלב שותת דם / נתנהג כבני אדם. // אך, אספר לך בסוד / שזה קשה, קשה מאוד, / לחשוב ששוב לא נפגש, / זה כמו להישרף חיים באש. // אהבתי לדבר אתך, / הקרנת הומור וחוכמה / ולהיפרד ממך ב'כיף' / עם טפיחה על הכתף. // היה לך טעם מעולה / לכל דבר נשגב, יפה, / ציור, פיסול ומנגינה, / עד שעתך האחרונה. // גם הפרידה האחרונה / הייתה הולכת וגאה, / כמו שנהגת בחיים, / כי אלונים מתים זקופים".

יאיר הורביץ

איש מפת-המבואות

"לאורך שנים, היה יואב שרציתי 'לקנות' את אהבתו. עבשיו, סמוך לפרידת הגופים, אני מנסה להבהיר ביני לביני אותה סגולה, שהיה בכוחה לאפשר את אותה חוויה אינטנסיבית, על היקפה ועומקה.

"איש מפת-המבואות אורב לי באחד הנקיקים.

התפתלות תרמיתי כמעשה תמים לאיש האורב לי.

"בהוויה הספוגה מתחים וקטנוניות, באקלים העכור מעט, היה יואב שמורה נקייה, הבאה להזכיר שיש פנים אחרות למעשה האנושי, שעדיין מצוי מקום שלמענו ראוי לך ליצור. בלתי ניתן להערמה, ישות מגובשת בתמונת-עולמה ומערצבת סגנון, מעצם טבעו הוא היה בלתי נוח לפיתוי. על כן, האפשרות האחת למגע עם 'עולם' זה, הייתה על דרך הישרות הגלויה והתמה. חוסר יכולתה של 'התרמית' לפעול בו ועליו, חייבה את סובביו לסטנדרטים אחרים, פתחה פתחים לגילויים ברוכים. הוויתורים שנדרשת למען קיום נקי יותר, אי-אפשר היה להם שלא לזכות אותך באותה מתנה מעשירה שבאה מכוח יכולתו לראות ולהאיר רבדים לא-מודעים ונחלת בלתי מוכרות.

"כל שאני רואה, ללא אור, הגיגים של עיפרון מחוק.

"אותם הגיגים שאלהם כוונתי באחת השעות, אי-אפשר היה להם ללא אותה ראייה, שעיקרה בינת-התבוננות המתרחכות במעשה האנושי. עם זאת, תמונת-עולמו הכוללת הייתה אותו פרי המבשיל על בדים ונימים החודרים אל הדק, אותו פרי היודע שלשם קיומו הוא מתחייב בעומק. מבחינתו, כך נראה לי, גובשה בו אישיות היודעת לוותר על הדגשה האגרנטריים. על כן, אין פליאה בעובדה שהפרופורציה שבין חתימתו לחותמו מותירה את חתימתו בנחיתות. כששמעתי מפיו דברים - בין הרצאת דברים בלעדית בנדירותה באשר לתהליך האמנותי, בין אם היה זה סיפור נפלא בייחודו - והצעתי לו עזרתי בהעלאתם על הכתב, אמר לי בערך בלשון זו: 'אייר, כל שנעשה היום טוב, נעשה מחר טוב יותר'. יחס מזלזל היה בו לכל ניסיון וכוונה לתעד, לתקלט, לשכפל את עצמו. לו, היו דרכי ביטוי שונות לקבוע את נוכחותו, להדגיש את אישיותו. עם זאת, אי-יחיוניות זו, כך נראה לי, מצאה את השלמתה באנרגיות ממומשות במעשי אחרים. במידה מסוימת, אני סבור, שאותה מידה שאיפשרה לוותר על 'אהבת עצמו', היא אותה מידה שאיפשרה לו לראות עצמו כחלק לכל הישג בתחומים מגוונים.

"אלמלא ריק מכסה על ריק

אולי לא היו נורות של אור דק מהלכות על קטיפה

"כשאני קובע את הקביעה 'בתחומים מגוונים', אי-אפשר לי שלא לראות אותו מפעיל כשרים ואנרגיות בתחומים רבים, בקפידה וללא ויתור על אחריות וארגון. במקום שיש העושים בלוליינות וברק, ידע הוא להקפיד על הטלת מלוא המשקל, בלתי מתפשר באשר ליסודי. מוותר על הפרט הקטנוני, חשט במחיצתו שנקשרים בו קולות התהום הראשית עם קולות ההווה במבט הרואה את ויזיית העתיד. אחדות זו בארגונה עשויה לצייר לאי-מי את ישותו כסימפוזיה מוזיקלית, סימפוזיה היודעת את החיבור הנכון של משקליה ומקצביה הפנימיים, היודעת את יסודותיה ואת המזין אותם. כששאלתי אחד מימי השישי, מדוע הוא מעדיף את גלין השבת של אחד העיתונים על פני אחר, השיב בפשטות, כי לוח המשרדים של אותו עיתון מפרט יותר

את התוכניות המוזיקליות. ואצלו, האזנה המוזיקלית לא הייתה שונה, אלא מצטרפת, למה שניתן לכנות 'האזנה לאדם'. כך, באקלים שבו רבים הם היודעים, היאך על השורה השירית להישמע, הבין הוא קודם לכול, היאך על השורה להישמע מתוכך. שכן, בתשתיתו היה אותו יסוד טוהר שרצון מכוון לו אחד - האדם. במכתב ששיגר אלי ממקום שהותו בניו יורק הוא כתב: 'תודה' - - - ובמיוחד על השיר. קראתיו פעמים רבות והוא נראה לי מאוד הן מבחינת התפתחותו והן מבחינת שורות ודימויים יפהפיים שהוא מלא בהם. הוא באמת שונה מעט משיריך האחרים - אך (וזה לא מפתיע) גם קרוב להם. האמת היא שאני מתקשה פתאום לדון בכתב על שירה. זה תמיד היה בעבורי עניין לשיחה'. ובאותה 'שיחה' ידעת תמיד שאתה עתיד לזכות במתן בלתי־צפוי, ידעת שהקביעה 'הוא באמת שונה מעט משיריך האחרים', אינה קביעה שרירותית המותנה בשינויי צורה ודרכי ביטוי, אלא קביעה שעיקר מוצאה בא מתוך חדירה הרואה תכנים משתנים בתהליכי פנים. כשהציע להכניס לשורה השירית 'מרצפים ומצפים שעתך, שעת כלב משוטט בפתחים' את התיבה 'ומצפים', הוא הבין לאשורו, שמי שמרצף את השעה הוא גם המצפה לה ומצפה אותה. הוא גם הבין הן מצד התוכן והן מן הצד המוזיקלי, את ההבדל הדק שבין אילולא 'אלמלא' בשורה 'אלמלא ריק מכסה על ריק'. שתי דוגמאות־נגיעות אלה, כרבות מני ספור שנעשו לאחר המעשה השירי, אין בהן כדי להצביע על אותה 'הכנת' נפש הקודמת לשיר. 'זה תמיד היה עניין לשיחה'. לא מקרה הוא שאת הפואמה 'שיחה' הכתרת בשם זה. לכתיבתה קדמה סדרת שיחות עם יואב. כשהבאתי אותה לאחר מעשה לעיונו, הוא אמר לי דעתו אגב השתאות, לערך כך: 'מאין זה בא לך?' השבתי: 'הרי זה מה שאמרת לפני יומיים־שלושה'. על כך השיב: 'אני?!' 'לאני משתאה' זה אני חב חוב שעיקרו נכסים בלתי ניתנים להעברה, חוב השמור במקום שם שמורה אהבה.

"חמור בדרישותיו מעצמו ומקפיד על נקיון הילוכו ומגעו, ייזכר יואב כאיש שאינו מחמיץ מחמאה לזולת. הוא הטיב להכיר את המקום הראוי לברכתו וחומו. לרבים, שהוא היה להם בעצם הווייתו אנך הקובע חיץ ברור בין עכור למקום נקי יותר, תיהפך המחמאה לכוח כפי שהייתה בחייו. שואף אל נקודת שפע, כמתרגם העמוק והבהיר של מעשי אדם ויצירת אדם, הוא ידע להעצים את סובביו ולהקרין כוח חיובי - כוח שבנדיבות העניק ונתן גם בעצם קבלתו. הוא שידע ללמד מקום שבו אנו עשירים, השאיר אותנו עניים מעט. דברים אלה מצומצמים נוכח היקפיו, אי־היקפיו, אי־אפשר להם להיכתב, אלא ברוח נמוכה ובתחושת כישלון. הוא יחסר לרבים. הוא יחסר לי.

"ילינו פתחים והם כמפתחות בוכים,

נחושת ילינו כלי-דם עלי כינורים,

יקונן מצולות זהב עוגבים, יונים

חגות והעיר מנעולים".

אפילוג

אישית, הצטלבות עם יואב בראל בכמה תחנות, היכרות וגם תחומי עניין, ביניהם – אמנות מושגית ואינטראקציה בין אמנות לספרות. הכרתי את בראל בראשית שנות ה-60, שעה ששירתתי כקצין חינוך בפיקוד גזני"ע, ולאחר מכן ביחידת קצין חינוך ראשי. באותן שנים שירתה יחד עימי שושנה מילק (לימים שוש אביגל) ז"ל בכתבת צבאית, ובאמצעותה התוודעתי לחבורתם של גבריאל מוקד, יאיר הורביץ, יונה וולך ויואב בראל. בקיץ 1964 הדרכת יחד עם רפי לביא ורן שחורי במחנה נוער שוחר אמנות בירושלים והיכרותי עם קבוצת האמנים שהתקבצו סביב רפי לביא, יואב בראל וז'אק קתמור, העמיקה.

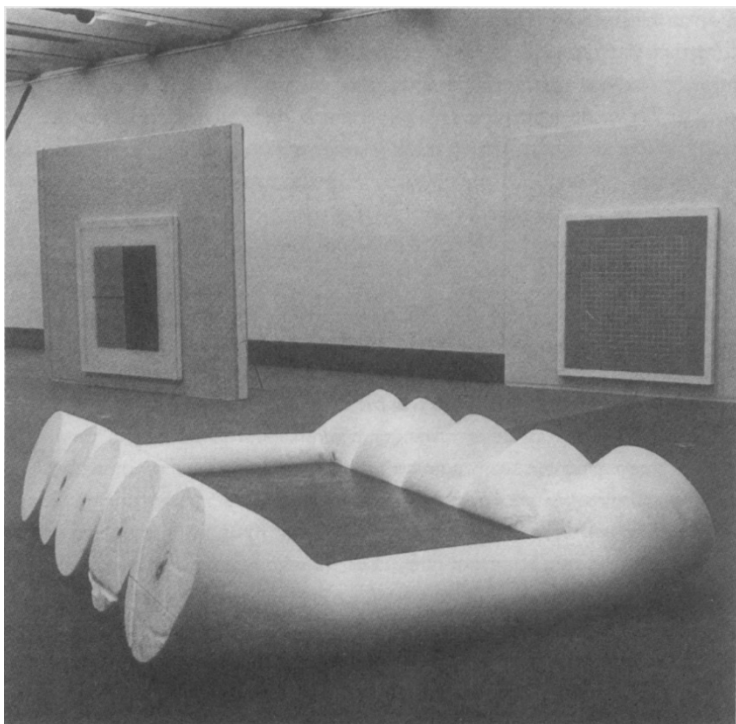
במחנה של אותה שנה בירושלים למדו האמנים נחום מילר ז"ל, שמאוחר יותר למד ולימד במכון פראט, ניו יורק,²⁸ וחדה סר, שהיום מתגוררת ויוצרת בפרו.²⁹ בסתיו 1964 הקמתי את אגף החינוך של מוזיאון תל אביב לאמנות, שבסרנאותיו, בבית דינאנוף, לימדו הצייר יוסי פרחי (ראו רשימתו של בראל על תערוכתו בספר זה), והפסל פנחס עשת (ראו ביקורת של בראל על תערוכתו בספר זה).

בסתיו 1966 קיבלתי מלגת לימודים מטעם קרן תרבות אמריקה-ישראל והתקבלתי ללימודי תואר שני בתולדות האמנות ומוזיאולוגיה באוניברסיטת קולומביה, ניו יורק. (באותה שנה זכה בני אפרת במלגה מאותה קרן להמשך לימודים ויצא ללמוד בלונדון). ב-1968, בהמלצת פרופ' מאיר שפיר, שבהנחייתו כתבתי את עבודת התזה ללימודי מוסמך באוניברסיטת קולומביה, התקבלתי לעבודה במוזיאון לאמנות מודרנית, ניו יורק, ושם שימשתי כעוזרו של המנהל והאוצר הראשי של המוזיאון דאן, רנה דרנקורט, עד קיץ 1971.

בשנים אלה עקבתי מקרוב אחר האמנים הישראלים שהציגו בניו יורק, תוך התמקדות בבני אפרת, פנחס כהן גן, יהושע נוישטיין ומנשה קדישמן. בשנים 1971-1976 המשכתי ללימודי הדוקטורט בלונדון בהדרכת פרופ' ג'ון ג'אג. מאמרי הראשונים על האמנות המושגית הישראלית התפרסמו בכתבי עת בינלאומיים בראשית שנות ה-70: ב-1972 הופיע מאמרי: "מנשה קדישמן: מושגים ומימושם"³⁰ שדן בתערוכת מנשה קדישמן במוזיאון של קרפלד,

ומאוחר יותר באותה שנה הופיע מאמרי: "בני אפרת: התנסות מושגית מתוך נאמנות לחומר"³¹ בעקבות תערוכתו של בני אפרת שאצר יונה פישר במוזיאון ישראל. תערוכת בני אפרת לא לוותה בקטלוג, והאמור היה למעשה הטקסט היחיד שנכתב אז על התערוכה. באותה התערוכה הציג בני אפרת את העבודה *גופים ספוגיים בתנועה*, 1972 (איוור 16). שרעיון דומה לה העלה יואב בראל בספר *הרעיונות*. קיימת הקבלה מעניינת בין הגישה הקונקרטית לחומרים שנקטו בראל ואפרת באותן שנים (ראו מכתב בספר זה של בני אפרת לרפי לביא, שבסימומו מוסר אפרת ד"ש לבראל). נסיונות אלה קשורים למה שהוגדר אז אמנות ישירה או אמנות קונקרטית, והם היו חלק מהשלכותיו החשובות של המינימליזם.³² בלונדון אציתי מספר תערוכות בין-תחומיות שעסקו בקשר שבין אמנות לשירה: "טרנר והמשרורים", 1975,³³ "אביגדור אריאב וסמואל בקט: דיוקנאות ואיורים", 1976.³⁴ "עונות השנה: איורים לשירי של ג'יימס תומסון, 1830-1835".³⁵

באביב 1976. לאחר סיום הדוקטורט בלונדון חזרתי ארצה והתחלתי ללמד בחוג לתולדות האמנות של אוניברסיטת תל אביב, ושנתיים מאוחר יותר – גם במחלקה ללימודים עיוניים של



16. בני אפרת, גופים ספוגיים בתנועה, 1972

בצלאל בירושלים. מיד עם שובי הוּזמנתי על ידי יצחק דנציגר להצטרף לצוות שעבד על ספרו *מקום* (יחד עם המעצבת רינה ולרו והצלמת דרורה שפיץ).³⁶ רבות מפעילויותיו של דנציגר נעשו יחד עם התלמידים והמורים בטכניון, וכך התחברתי ליואב בראל, להוראתו וליצירתו. מותם בטרם עת של דנציגר ובראל באותה שנה - 1977, הייתה מכה קשה לא רק לעצם העשייה האמנותית אלא גם להגות, לחינוך ולביקורת בתחום האמנות בארץ.

הערות

1. W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, 1994, p. 9.
2. שם, ע"מ 210. תרגום הקטעים מתוך מיטשל: אסתר דותן.
3. רפי לביא בראיון עם לאה אורגד, "יואב בראל: שנה למותו", ציור ופיסול. מסי 17, 1978, עמ' 7.
4. אנטיטזה מובהקת לתהליך התעצבותו של מבקר אמנות דוגמת בראל היא דמותו של אויגן קולב, שנוגד בהונגריה, 1898, למד באוניברסיטאות של מינכן ווינה, פעל כעורך ספרותי ואמנותי בבודפשט ולאחר מלחמת העולם הראשונה בארץ ב-1946; בארץ החל דרכו כמבקר אמנות בעל *המשמר* וייסד את "המרכז לתרבות מתקדמת" של תנועת "השומר הצעיר". ראו: גליה בראל-אויגן קולב: *בניין תרבות בארץ ישראל*, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2003. אסופת מאמריו של בראל מלמדת על פרדיגמה שונה מאוד של מבקר אמנות.
5. האסופה אינה כוללת מאמרים של בראל הדנים בהיבטים מחקריים היסטוריים. אזכיר כמה מהם: 1965 - "מיסטיקה ואמנות", "תפיסת החלל והזמן בפילוסופיה של דיוויד יום", "מושג הרוח היתרצת בסטואיזם"; 1966 - "דיפרנציאציה בשדה החזותי והקשרה לטיפוסי אישיות" (עם י' רינצקי); "מכונות חינוך בתחילת המורים בבית ספר היכון".
6. יורם ברונובסקי, "לראות בעין קפקאית-ישראלית: על רישומי קפקא של יואב בראל", *יואב בראל: רישומים לקפקא*, הביאו לדפוס: מירנה בראל-בליי ועמי בליי, תל אביב, 1997, עמ' 6.
7. ראו ספר זה עמ' 121-123.
8. רפי לביא בשיחה עם הכותב.
9. רפי לביא מצוטט בקט' התערוכה, *זה לא צבר, זה גרניום / רפי לביא: עבודות מ-1950 עד 2003*, אוצרת: שרית שפירא, מוזיאון ישראל, ירושלים, 2003, עמ' 84.
10. יצחק דנציגר החל ללמד במחלקה לעיצוב תלת ממדי בפקולטה לאדריכלות, הטכניון, חיפה, ב-1955. ב-1959 התמנה למרצה בכיר וב-1968 התמנה לפרופסור-חבר: באותה שנה אף זכה בפרס ישראל. בשנת 1972 התמנה חבר במועצה להשכלה גבוהה, משרד החינוך והתרבות. קשריו עם תלמידי הטכניון התמשכו עד יום מותו ב-11 ביולי 1977.
11. בשיחה עם האדריכל ישראל לדרמן, יולי 2004.
12. בשיחה עם האדריכל ברוך ברוך, יולי 2004.
13. בשיחה עם עופר ללוש מיום 2.9.2004.

14. אירמה קליין, עמוס גותא: קולנוע, פוליטיקה, אסתטיקה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2005, עמ' 82-83.

15. בראל, עמ' 94 בספר זה.

16. א' מן, "צייר מושפע מקפקא", מעריב, אפריל 1958.

17. יואב בראל: רישומים לקפקא, הביאו לדפוס מירנה בראל-בליי ועמי בליי, תל אביב, 1997.

18. יונתן רטוש, שירי חשבון, הדר הוצאת ספרים בע"מ, תל אביב, תשכ"ג.

19. דוד אבידן בראיון עם גרעון סאמט. "המחאה נגד המוות באידיאלוגיה", דמור, ביטאון הסטודנטים, פברואר 1963; הודפס פעם נוספת: עכשיו, מס' 66, תשנ"ט, עמ' 44.

20. דוד אבידן, סיכום ביניים, הוצאת עכשיו, תל אביב, 1960.

21. יאיר הורביץ, כשכתי לבדי, ספרי סימן קריאה, מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, תל אביב, 1976.

22. שם, עמ' 20.

23. ראו להלן בפרק זה ברשימתו של הורביץ.

24. סימן קריאה, 7, רבעון מעורב לספרות, מאי 1977, עמ' 67-73.

25. יאיר הורביץ, מקום, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1978.

26. יאיר הורביץ, "לילה לולאה", מעריב, 1977.

27. יאיר הורביץ, "לילה אחד בינאר: מילון", דאק, 18.2.1978.

28. נחום מילר, קט' תערוכה, אוצר: מרדכי עומר, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה

שרייבר, אוניברסיטת תל אביב, 1994.

29. חדוה סד: מרחבים, קט' תערוכה, אוצר: מרדכי עומר, מוזיאון תל אביב לאמנות, 1998.

30. Mordechai Omer, "Concepts and their Realization", Studio International, Dec. 1972, pp. 243-244.

המאמר תורגם לעברית, ראו בספרי מאמרים על אמנות ישראלית, בצלאל, אקדמיה לאמנות

ועיצוב, ירושלים, 1992. עמ' 267-274.

31. Mordechai Omer, "A Communication of Concrete and Direct Experience: The

Benni Efrat Exhibition at the Israel Museum", Tarbut no. 24, winter 1972/3,

New York, The American-Israel Cultural Foundation, pp. 12-14.

המאמר ("בני אפרת: התנסות מושגית מתוך נאמנות לחומר") תורגם לעברית בספרי, מאמרים

על אמנות ישראלית, שם (לעיל הערה 30), עמ' 213-219.

32. לרונגא: Michael Fried, "Art and Objecthood", Artforum, June 1967.

33. Turner and The Poets, exh. cat., curator: Mordechai Omer, Marble Hill House,

London, 1975.

34. Samuel Beckett by Avigdor Arikha, exh. cat., curator: Mordechai Omer, Victoria

and Albert Museum, London, 1976.

מ"ה 35. The Seasons: Illustrations to James Thomson's Poem, 1730-1830, exh. cat., curator:

Mordechai Omer, Victoria and Albert Museum, London, 1976.

36. מרדכי עומר, יצחק דנציגר: מקום, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1982.