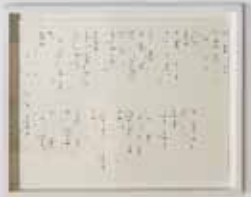


תוכן העניינים

מבוא אפרת ביברמן	1
החותר והחותרת: מסע אל מעמקי הציור של דגנית ברסט טלי תמיר	10
זוגות ושלישיות או "האין-סוף הקטן" דגנית ברסט	28
מזימת האמנות* דרור פימנטל	30
איך להסביר תמונות לארנבת מתה דגנית ברסט	64
היופי הוא גשטאלט שבור דוד גינתון	66
על החלומות דגנית ברסט	128
מוטציה, מים, מין, מקום: ארבעה פרקים על דגנית ברסט רועי רוזן	130
TWA דגנית ברסט	162
דגנית ווירג'יניה אפרת ביברמן	164
התיישבתי על חופיו של נהר והתחלתי לשאול את עצמי... דגנית ברסט	182
אל הגדה ההיא ורד הרותי	186
משחק החיים של דגנית ברסט: טיול קצר בין אלגוריתמים,	220
פיקסלים ויצירות אמנות יונתן אברמסון	
לזכור את העתיד אפרת ביברמן	238
4.11.95 דגנית ברסט	250
על הכותבים	254
רשימת התמונות לפי סדר הופעתן בספר	256
מפתח נושאים	262
מפתח שמות אנשים ויצירות	265



מבוא

אפרת ביברמן

הציור הוא שירה אילמת, השירה – ציור מדבר. נדמה שעבודות האמנות של דגנית ברסט עושות שמות בהקבלה עתיקת היומין של סימונידס, הקבלה שמניחה לכאורה שקילות בין המדיומים אך משתמעת ממנה עליונותו של המדיום הלשוני, בעוד שהמדיום החזותי נותר באילמותו. כפי שמראה ברסט שוב ושוב לאורך פעילות אמנותית רבת שנים, גם כאשר הדימוי מופיע בשתיקתו, הוא מצליח לומר דבר-מה מעבר למבנה-משמעות שעשוי לעלות מכל דימוי חזותי באשר הוא, ונוסף לכך הוא מתייחס לא פעם אל עצם פעולת הדיבור. המצב נעשה מורכב יותר כאשר במקרים מסוימים, הדימוי עצמו הוא טקסט, למשל שירה. ניקח לדוגמה את סדרת העבודות שהציגה ברסט ב-2017 במוזיאון תל אביב, דיפטיכון עצוב, שמורכבת משני חלקים: החלק שמופיע ראשון מבחינת מסלול ההליכה בתערוכה (דימוי 1.1) מורכב מחמש עבודות רישום על נייר, שעל כל אחת מהן מופיע ניקוד ללא טקסט. סימני הניקוד רשומים בעיפרון בעבודה ידנית. זוהי נוכחות של משהו כתוב – שיר, כפי שמעידות השורות הקצוצות – אך שאין יכולת לקוראו, מלבד האפשרות להניח את תזוזת השפתיים ואת המקצב ללא הקול הדובר.

התעלומה לכאורה נפתרת כאשר בהמשך התערוכה מופיע החלק השני של הסדרה. עתה שבות האותיות למקומן והניקוד ממוקם מתחת ובינות למילים הכתובות: חמישה שירים של משוררים שונים, שאותיותיהם, כמו הניקוד, מצוירות ביד. שיר של דליה רביקוביץ המתאר את ייסורי מותו של ערבי שנשרף, שיר אהבה ארוטי של סאפפו על בגידת הגוף בזקנתו בתרגום אהרן שבתאי, שיר ילדים של אנדה פינקרפלד על ילד הרוחץ במי הים ותמה מדוע גופו הוורוד אינו מכחיל, שיר מתוך כרמינה בורנה בתרגום מנחם חפץ, המתאר דו-שיח בין ברבור צלוי המוגש לשולחן לבין סועדיו העתידיים, והשיר "מר קוגיטו ותנועת המחשבות" של זביגנייב



1.2 דיפטיכון עצוב חלק ב', 2017



1.3 זאת אומרת, 1975

הרברט בתרגום דוד וינפלד, המתאר את מחשבותיו של אדם כאנפות הניצבות בנוף שומם. לכאורה, הסדר שב על כנו כשסימני הניקוד מצאו את אותיותיהם האבודות. אך רק לכאורה, שכן למרות הטקסט הנוכח, עדיין רב הנסתר על הגלוי, כמו למשל פשר ההימצאות יחד של שיר פוליטי המתאר אירוע מחריד לצד שיר אהבה ארוטי או שיר ילדים. גם סוגי הרקע השונים שעליהם רשומים השירים מבקשים להתפענח: שיר הילדים רשום על גבי קריקטורה מהניו-יורקר המתארת שיעור רישום במצרים העתיקה, קריקטורה שבה בחר ארנסט גומברייך לפתוח את ספרו **אמנות ואשליה** שעוסק בסכמות של ייצוג. השיר על אודות הברבור רשום על פני דימוי פופולרי דו-משמעי, שבדומה לדימוי הארנב-ברווז המוכר נראה לעתים כדמות אשה צעירה ונאה או כאשה קְעורה ובאה בימים. מעבר לכך עולות תהיות נוספות על עצם המהלך הדו-שלבי המפריד בין הניקוד לבין השיר השלם, או על פשר האותיות המצוירות ביד – מהלכים שממקדים את תשומת הלב בשפה, בחומריות שלה, בהיבטיה הציוריים, בפירוש ובהעדרו (דימוי 1.2).

מהלך מוזר זה של הפרדת התנועות בדיבור מן העיצורים שמעניקים להם חומריות צלילית, מזכיר במובן מה סדרת עבודות מוקדמת של ברסט, ארבעה

*



*

אן סטיב

Hommage to J. Bruce Nauman, ("The true artist helps the world by revealing mystic truths").

עשורים אחורה, המורכבת מעשרות דיוקנאות עצמיים בשחור-לבן שבהם האמנית דוברת טקסט מעבודה של האמן האמריקאי ברוס נאומן: הברה אחת בכל תצלום, כאשר תזוזת השפתיים היא שמעידה כביכול על המשפט הנאמר, שמשמעו "האמן האמיתי עוזר לעולם על ידי חשיפת אמיתות מסתוריות", הרשום כהערת שוליים (The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truth) בתחתית העבודה (דימוי 1.3).

למרות השוני בפורמט ובמדיום, בשני המקרים מוחסרת מפעולת הדיבור המהות שלה, הדבר שנאמר, ובמקומו אנו נותרים עם נוכחותה בלבד. משהו נאמר שם – אך אין אפשרות לשומעו. בשני המקרים הדיבור נוכח באמצעות אותה עקבה: בעבודה המוקדמת, התנועות שעולות דרך תנועת השפתיים, ובעבודות המאוחרות – נוכחות באמצעות סימני הניקוד. ובשני המקרים הדרך לפתרון לכאורה מצויה בהמשך, כאשר מופיעות המילים. במקרה של הסדרה המוקדמת, אפשר לחשוב על ההמשך דרך סדרה נוספת שמבוססת על אותו מוטו של נאומן – סדרה העשויה צילומים של מסכי טלוויזיה, שמקרינים סרט עלילתי עם שורת התרגום לעברית של דברי הדמויות, כאשר ההקשר המקורי מוחלף בהקשר המקומי של קורא העברית. בתחתית העבודה מופיעה שוב הערת השוליים עם משפטו של נאומן, אולי כרמז לאמת המסתורית שעשויה להיחשף מהחיבור החדש שנוצר בין הדימוי הקולנועי לשורת הטקסט שמתחתיו. בסדרה המאוחרת **דיפטיכון עצוב**, התשובה מצויה לכאורה בהמשך התערוכה. בשני המקרים, המילים, "הציור המדבר" בלשונו של סימונידס, לא רק שאינן מספקות תשובה אלא במובן רב אף מרחיקות את הפירוש שאינו מצוי בהן, ולכן יש לאתר אותו במרחב אחר (דימוי 1.4).

לאורך כל שנות פעילותה האמנותית שבה ברסט אל העיסוק בשפה ובנפתוליה, במשמעויותיה ובשיבושים שהיא מייצרת. ההתבוננות בשפה ובשיבושיה היא חלק מקשת רחבה של נושאים וסוגיות שאמנותה מושקעת בהם, כמו סוגיות מדעיות, סוגיות של תפיסה והתכתבות ענפה עם ההיסטוריה של האמנות. כל מושאי אמנותה מאפשרים לה להציע, כדבריה, "תמונת עולם". מהי תמונת העולם הזאת, ובאיזה מובן היא הולמת את מגוון המופעים של האמנות שלה? זוהי בוודאי איננה תמונה שמייצר מבטו האדיש של ההלך, אלא תמונה שמנביע מבט ספקני, לעתים אירוני, לעתים כזה שלוכד דבר-מה אחר, בלתי צפוי; לרוב מבט שמראה כי אנו רואים דבר שונה לחלוטין ממה שסברנו שאנו רואים. האפקט שתמונות-עולם אלו מעוררות במתבוננים בהן הוא תשוקה לפענוח. ואכן, אם אפשר לומר משהו כולל על עבודותיה של ברסט, שמשנתנות תדיר בכל מובן כמעט, הרי זה ההזמנה לפירוש שעולה מתוכן. אלו עבודות שגם כאשר אינן משובצות במילים, כפי שקורה ברבות

מהן – הן מעוררות שיח ער, מאתגרות ניסיונות פרשניים.

בהתייחסותה ליחס שבין פרשנות לבין עבודות אמנות טוענת ברסט שלאמן אין בעלות על התוכן של היצירה, ולכן אפשר לומר "שהוא מבין רק באופן חלקי ביותר את מה שעשה מאחר והתבוננות ו'קריאה' של יצירה, הפרשנות וההבנה שלה, הם תמיד תהליך שאף פעם לא מגיע למיצוי". בהזדמנות אחרת הסבירה את תהליך הפרשנות וההבנה, וטענה שעבודת האמנות אינה אמצעי תקשורת יעיל כמוכך השגור, אלא להפך: מכשול בפני המוכן הישיר והפשוט, מעין מתווך המעכב ומאט את ההתבוננות, את ההבנה והפרשנות. היא המחישה זאת באמצעות מטאפורה מתחום האופטיקה ודימתה את היחס שבין אובייקט האמנות לבין המהלך הפרשני לעיקרון של מנסרה שקרן אור חוצה אותה. בדומה למנסרת זכוכית המאטה ושוברת את קרן האור העוברת דרכה, כך עבודת האמנות מציבה מכשול או מעצור בפני המוכן הישיר. אולם בדיוק ההאטה והעיכוב הם אלו שגורמים לקרן האור לבקוע מתוך המנסרה כמניפה מורכבת של צבעים.

המאמרים השונים שבספר זה מנסים ללכוד כמה מאפשרויות ההשתברות השונות שעבודות האמנות של ברסט מציעות. כך נבחנת העשייה האמנותית שלה ממגוון כיוונים, בניסיון להאיר ולפענח את מה שמכנה דרור פימנטל, אחד הכותבים בספר, בשם "הדבר הברסטיאני"; כלומר, משהו ממהות העשייה של ברסט, שלובשת פנים רבות כל כך, לעתים באמצעות שיבוש והזרה.

במאמר הפותח את הספר מתמקדת תלי תמיר בתופעת הכתם המפציע, חסר הפשר והאלביתי שמסרב להתפענח, כמהלך אופייני לאמנות של ברסט. תמיר מתבוננת ממבט־על במגוון רחב מעבודותיה של ברסט ומראה שבמקרים רבים הן מושתתות על פרדוקס יסודי: המהלך שהן נוקטות מביא לתוצאה הפוכה לכאורה, כמו צללים המסרבים להתפענח תחת מבטם של מגלי הארצות וחוקרי הטבע, שככל שיעמיקו חקר כך יחמוק מהם מושא מחקרם.

ההנחה שמצויה בבסיס מאמרו של דרור פימנטל היא שאמנותה של ברסט אינה אלא מזימה, מזימה המורכבת מכמה תתי־מזימות שאותן הוא מפרק ומנתח, ומחלק לשלוש קטגוריות עיקריות: שיבוש המסומן, שיבוש המסמן ושיבוש היחס שבין המסומן למסמן. המזימה של ברסט, לטענתו, רוויה בהזרות ושיבושים, והמהלך שהוא פורש הוא מעין ניסיון "לשפש את השיבוש".

מאמרו של דוד גינתון עוסק באופן שבו עבודותיה של ברסט, כפי שנאמר לא פעם, משיקות למחקר מדעי, אך לא בדרך הצפויה של אימוץ עקרונות מדעיים או מתן פרשנות ויזואלית להם, אלא באמצעות חשיפת המסתורין וחוסר הפשר שמאפיינים לעתים ניסוחים מדעיים אלה. גינתון קורא את העבודות של ברסט דרך

היופי הוא גשטאלט שבור

דוד גינתון

"כי זה יוצר מצב גבולי. זה משהו קונקרטי ולא קונקרטי. אני מאוד אוהבת את המצב הזה שאתה מסתכל על משהו, ברגע הראשון אתה לא מבין מה אתה רואה ופתאום יש תנועה כזאת לרגע של ההבנה, ההכרה. את רואה ולא רואה שמדובר בנערים שוכבים, באשה שעומדת במים. יש לי תשוקה לייצר חוויה כזו של צפייה, מעין קפיצה תודעתית מהחוסר פשר אל הפשר".

העיסוק באותו מקום גבולי שבין לבין, והמעבר ביניהם, נמצא גם בדימויים עצמם: הנערים הישנים באמצע היום – "נקרא להם החולמים", היא אומרת – "נמצאים במין מצב כזה של מוות בחיים, שהוא גם איבוד של תודעה". כך גם האנשים שקופצים למים. הם עוברים ממצב אחד לאחד ומתחברים לדימוי אחר שהופיע בעבודותיה בעבר – הנפילה של איקרוס אל הלא-כלום" (דגנית ברסט בראיון לדנה גילרמן).¹

"האם הטבע נפלא רק משום שהוא גורם לנו לספור?" (פרידריך שילר)²

מקורו של המושג "גשטאלט" (Gestalt) במילה גרמנית שפירושה צורה, תבנית וגם שלם.³ המושג רווח בהגות הגרמנית מן הרומנטיקה ואילך, אבל קיבל משמעות

1 דנה גילרמן, "פני הים – דגנית ברסט". עכבר העיר, 1.1.2009.
2 פרידריך שילר. מצוטט כמוטו למאמר של לורנץ. Konrad Lorenz, "Gestalt Perception as Fundamental to Scientific Knowledge", In: General Systems, 1962, 7: 37-56.
3 "המונח מציין גם באופן כללי, מבנה או מערכת מורכבת, כך שקלאוזוויץ', למשל, יכול היה לדבר על מלחמה כ"גשטאלט מוחלט", "שלם בלתי מתחלק, שהמרכיבים שלו (הניצחונות הבודדים), הם בעלי ערך רק ביחס לשלם". ראו: Barry Smith, (ed.), Foundations of Gestalt Theory, Munich and Vienna: Philosophia: 1988, p. 14

מיוחדת בסוף המאה התשע-עשרה ובראשית המאה העשרים בתחום הפסיכולוגיה של התפיסה, באסכולה מיוחדת שנקראה "הפסיכולוגיה או התיאוריה של הגשטאלט".⁴ משם התפשט השימוש במושג גם למדעי הטבע וגם לאמנות. האופי העל-דיסציפלינרי של המושג הזה עושה אותו ראוי לשימוש ואפילו לבעל יתרון בפרשנות העבודה של דגנית ברסט, אמנית שמבקשת לראות את עבודת האמן כאנלוגית לזו של המדען.⁵ בחינת עבודתה של ברסט תגלה שכרבות מן העבודות שלה יש למושג גשטאלט תפקיד פעיל, מכונן. בהכללה נדמה לי שאפשר להעז ולומר שהמושג הזה הוא המכנה המשותף המושגי העיקש ביותר בעבודה שלה. עיקש, אבל לא מפורש, אפילו סמוי, משום שבניגוד למושגים מדעיים אחרים כמו "פרקטלים", "השד של מקסוול", "תנועה בראונית", "מכניקה קוונטית" ואחרים, המושג "גשטאלט" אינו מוזכר בעבודות, בכותרות שלהן או בהתייחסות אליהן (בשיחות עם ברסט, למשל). גם מן הטקסטים שנכתבו על ברסט הוא נעדר כמעט לחלוטין. וכך כתב המתמטיקאי הצרפתי רנה תום על מושג הגשטאלט:

אחת הבעיות המרכזיות שנחקרות על ידי המין האנושי היא הבעיה של רציפות הצורה. יהיה מה שיהיה טבעה הסופי של המציאות (בהנחה שיש לביטוי הזה מובן) אין ויכוח על כך שהקוסמוס אינו כאוס. אנחנו תופשים יצורים, אובייקטים, דברים שאנחנו נותנים להם שמות. היצורים או הדברים האלה הם צורות או מבנים שיש להם מידה של יציבות. הם תופסים חלק כלשהו בחלל ונמשכים תקופה מסוימת בזמן. יתר על כן, אף שאובייקט נתון יכול להופיע בצורות שונות, לעולם איננו נכשלים בזיהוי שלו. היכולת הזאת להכיר שמדובר באותו אובייקט בכל הריבוי האינסופי של ההופעות שלו, היא כשלעצמה בעיה (הבעיה הפילוסופית קלאסית של מושג) שרק הפסיכולוגים של הגשטאלט, כך נראה לי, הציגו במסגרת גיאומטרית שניתנת לחקירה מדעית.⁶

- 4 ב-1817, בהקדמה לעבודות שלו במורפולוגיה כתב גתה: "לגרמנים יש מילה עבור המערך המורכב של הקיום שמתגלה ביצור חי: גשטאלט". ראו: Herbert Fitzek, "Artcoaching, Gestalt Theory in Arts and Culture", Gestalt Theory, Vol. 35, No.1, 2013, p. 33.
- 5 "אני תופשת את האמן, כמו את המדען – כאדם שחוקר את העולם". טלי תמיר, "החותר והבריקולר: מפגש עם דגנית ברסט". סטוריו 6, 1989, עמ' 11. להלן: תמיר 1989.
- 6 Rene Thom, Structural Stability and Morphogenesis, a General Theory of Models, W.A. Benjamin. INC. Reading, MA: 1980, p. 1

בטקסט הזה מתייחס תום לכל אובייקט שאנו מזהים ומכנים בשם כאל גשטאלט, משום שעצם ההבחנה בין האובייקט לסביבתו היא אקט יצירתי, מבדיל ומארגן. ניסוח שמדגיש את מעשה ההבדלה חשוב לבחינת העבודה של ברסט, כפי שהראיתי כבר בעבר ואראה שוב כאן.⁷ תום מדגיש את היכולת שלנו לזהות את האובייקט כאותו אובייקט באינספור מצבים שונים, כושר שהפסיכולוגים של הגשטאלט כינו "חוק האי־השתנות" (Invariance).⁸ ולבסוף, תום מעיר שהעולם איננו כאוס, מושג שמופיע לעתים בהקשר לגשטאלט, בדרך כלל כניגודו – הגשטאלט עושה סדר בכאוס. פרקטלים: התבנית של הכאוס הוא שם של ספר שפרסם ב־1992 ג'ון בריגס ותבנית היא מילה נרדפת לגשטאלט.⁹ הפרקטלים עצמם מאופיינים על ידי גשטאלט: תבנית של דומות עצמית. הכאוס, גם במונח הכללי של אקראיות ואי־סדר, וגם במונח היותר ספציפי של מדע הכאוס, הוא בן לוויה לרבות מהעבודות של ברסט: מים, אגמים, נהרות וימים הם דימויי יסוד לאורך העבודה שלה. מים הם אובייקטים של חתחות (turbulence), נושא מדעי שלא נפתר לחלוטין, אבל מאז ראשית שנות השבעים הוא נקשר לחקר הכאוס.¹⁰ גם פרקטלים – אותן צורות

7 דוד גינתון, "מים רבים לא יוכלו לכבות את האהבה". בתוך: דגנית ברסט, המזימה של הטבע, עבודות 1973–2013, תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 2013, עמ' 29. להלן: גינתון 2013.

8 רנה תום היה טופולוג. במתמטיקה, טופולוגיה היא חקר התכונות של החלל שנשמרות במהלך של דפורמציות כמו מתיחה כיפוף או פיתול, אבל לא בקריעה או בהרבה. העובדה שהוא מדגיש את תכונת הגשטאלט של האי־השתנות מעניינת בגלל קשר אפשרי בין טופולוגיה לגשטאלט. ראו למשל: Barry Smith, "Topological Foundations of Cognitive Science", In: Eschenbach, C., C. Habel and B. Smith (eds.), *Topological Foundations of Cognitive Science*, Hamburg: Graduiertenkolleg Kognitionswissenschaft, 1994, pp. 3–22. וגם, עיגול שווה מבחינה טופולוגית לאליפסה (מתיחה הופכת עיגול לאליפסה), וכושר התפיסה שלנו מאפשר לזהות שמה שנראה לנו בפרספקטיבה כאליפסה הוא בעצם עיגול.

9 John Briggs, *Fractals: The Patterns of Chaos*, London: Thames and Hudson, 1992

10 דויד רואל, על מקריות וכאוס, ירושלים: מאגנס, 2000, עמ' 46. מיטשל פייגנבאום (Feigenbaum) כותב: "חקר הכאוס הוא חלק מתוכנית מחקר רחבה של מה שמכונה מערכות לא לינאריות באופן קיצוני. בתחום הפיזיקה, הדוגמה למערכת כזו הוא נוזל בתנועה טורבולנטית. למרות שכאוס אינו בדיוק מחקר של חתחות בנוזל, הדימוי של תנועה לא יציבה ומחותחת משמש כאייקון עצמתי שמזכיר לפיזיקאי מהו סוג הבעיות שהוא מעוניין להבין בסופו של דבר". Heinz-Otto Peitgen, Jurgens Hartmut, Saupe. *Chaos and Fractals: New Frontiers of Science*. New York: Springer-Verlag, 2004, p. 1