

בית הספר לאמנות המדרשה  
המכללה האקדמית בית ברל

# דגנית ברסט

## האמן הצופה החוקר (הצופה אל הנשגב)

מאת: יפעת רשף

מנחה: גלעד מלצר

שנה: 2010

## תוכן עניינים

1	דגנית ברסט האמן הצופה החוקר (הצופה אל הנשגב)
3	ביוגרפיה
9	הקדמה
11	העמדה
15	"חקירות לוך-נס" - 1989
19	"מתרחץ קטן" - 1993
21	"BLOW UP" - 1993
23	סיכום
24	ביבליוגרפיה
26	נספח תמונות

## ביוגרפיה

1949 – נולדה בישראל.  
חיה ועובדת בתל-אביב.  
מ-1974 מלמדת ציור וצילום ב"מדרשה לאמנות", בית-ברל.  
1997 – 2001 - ראש המחלקה לצילום, "המדרשה לאמנות", בית-ברל.

### לימודים:

1973 – B.F.A., האקדמיה לאמנות ועיצוב "בצלאל", ירושלים.  
1980 – M.F.A., "מכון פראט", ניו-יורק.

### מלגות ופרסים:

1978 – מלגת לימודים בארה"ב, מטעם קרן התרבות אמריקה-ישראל.  
1987 – פרס דיסקונט לאמן הישראלי, מוזיאון ת"א לאמנות.  
1988 – פרס שר החינוך והתרבות לציור ופיסול.  
1990 – פרס ההסתדרות לאמנויות.  
1991 – פרס ג'ורג' וג'נט ג'פין, מטעם קרן תרבות אמריקה-ישראל.  
1993 – Mid America Art Association Award (MAAA)  
- פרס סנדברג, מוזיאון ישראל, ירושלים.  
2000 – פרס ישראלכרט ומוזיאון ת"א לאמנות, לאמן ישראלי.

### תערוכות יחיד:

1977 – גלריה ג'ולי מ., תל-אביב  
1980 – Pratt Institute Gallery, New - York  
1983 – "הדיון", גלריה ג'ולי מ., ת"א  
1985 – "פורטרטים ונופים", גלריה ג'ולי מ., ת"א  
1986 – גלריית קיבוץ נען  
1987 – מתוך "חקירות לוך-נס", גלריית המחלקה לאמנות, בצלאל, ירושלים  
1989 – "חקירות לוך-נס", מוזיאון ישראל, ירושלים  
1991 – "המתרחצים-הצילומים", גלריה ג'ולי מ., ת"א  
1993 – "מתרחץ קטן", גלריה ג'ולי מ., ת"א  
- "BLOW UP - בין ציור לצילום", 3 תערוכות יחיד (עם סמדר אליאסף ודני טבק),  
משכן לאמנות ע"ש חיים אתר, עין חרוד  
1994 – גלריית ביה"ס לאמנות, אוניברסיטת חיפה  
- גלריה אינגה הרברט, ברלין

Minneapolis College of Art and Design, Minneapolis, USA -

1995 – "8 בנובמבר", 8 תערוכות יחיד קטנות, מוזיאון ת"א לאמנות

1996 – גלריית אורנים לאמנות

1997 – "המונטג'רית או טלפון שבור", גלריה ג'ולי מ., ת"א

1998 – המרכז לאמנויות הבמה, ת"א

1999 – "זוגות ושלישיות", גלריה ג'ולי מ., ת"א

2001 – "החלומות", מוזיאון הרצליה לאמנות

בנוסף – ראה לינק ["תערוכות קבוצתיות"](#).

### **Group Exhibitions:**

1973 - "Eight Young Artists", The Ramat Gan Museum.

1975 - "Young Artists" Julie M. Gallery, Tel-Aviv.

1976 - "Letters in Art", Artists House, Tel- Aviv.

1977 - Ross Gallery, Tel-Aviv.

1978 - "Artist and Society", The Tel- Aviv Museum of Art.

1979 - "30+30", The Tel- Aviv Museum of Art.

1981 - "art from Israel", Henie OnstadKunstsenter, Oslo.

1984 - "Art looks at Art", The Israel Museum, Jerusalem.

- "Two Years - Qualities Accumulated", The Tel- Aviv Museum of Art.

1986 - "Summer 86", The Tel- Aviv Museum of Art.

- "The First Israeli Photography Biennial", MishkanLe'omanut Museum of Art, EinHarod.

1987 - "Israeli Art in Large Format", The Ramat Gan Museum of Israeli Art.

- "The Gallery Artists", Julie M. Gallery, Tel- Aviv.

1988 - Basel Art Fair, Basel.

- "Fresh Paint: The Young Generation in Israeli Art", The Tel-Aviv Museum Of Art.

- "Nine Israeli Artists", Kunsthaus, Zurich and the Orangerie Herrenhausen, Hanover.

- "It's possible", Israeli and Palestinian Artist calls for a two state Solution. A Traveling exhibition of works on paper, New York, Chicago, Washington DC, San Francisco, Pittsburgh, Seattle, Philadelphia, Atlanta, Boston.

1990 - "The Nineties", MishkanLe'omanut, Museum of Art, Ein Harod.

- **“Feminine Presence” - Israeli Women Artists in the Seventies and Eighties, Tel- Aviv Museum of Art.**
- **“Political Signs”, Ami Steinitz Contemporary Art Gallery, Tel- Aviv.**
- 1991** - **“Photography and Text”, Kalisher 5 Art Gallery, Tel- Aviv.**
- **“Art in Israel Today”, Detroit Institute of Art, USA**
- **New purchases for the photography collection, Tel- Aviv Museum of Art.**
- **Works from the collection, The Israel Museum, Jerusalem.**
- **“Israeli Art Now”, an extensive Presentation, Tel- Aviv Museum of Art.**
- **“The Secret of Reductive Color”, Traveling exhibition, OmanutLa’am.**
- **“Imagewriting”, Janco- Dada Museum, EinHod.**
- **“Grids”, Kalisher 5 Gallery, Tel-Aviv.**
- 1992** - **“Stations to and from the final work”, Tel- Aviv Museum of Art.**
- **“The Youth”, Mary Fauzi Gallery, Jaffa.**
- **“Postscript”, The Tel Aviv University Art Gallery.**
- **Works on paper from the seventies, Artifact Gallery, Tel-Aviv**
- 1993** - **“Painting the Visible”, The Israel Museum of Art, Jerusalem.**
- **“The Eighties”, Julie M. Gallery, Tel- Aviv.**
- **“Silent Vision”, Urdang Gallery, New York.**
- **“Collector Choice II - Geographic Ambivalence”, Shapir-Kalmar Gallery, New York.**
- **“Locus”- Contemporary Art from Israel, Fisher Gallery, University of Southern California.**
- **“Subtropical”: Between Figuration and Abstraction, Tel- Aviv Museum of Art.**
- **“The Range of Realism”, Tel- Aviv Museum of Art.**
- 1994** - **“The Valise”, Bograshov Gallery, Tel- Aviv.**
- **Mary Fauzy Gallery, Jaffa.**
- **“3”, Julie M. Gallery, Tel- Aviv.**
- **“Local View”, Contemporary Israeli Photography, The Israel Museum, Jerusalem.**
- **“A Fence of Cypress, Fruit of Time, Mister ”, Tel- Aviv Museum of Art.**
- **“90 - 70 - 90”, Tel- Aviv Museum of Art.**
- **“Anxiety”, The Ramat Gan Museum of Israeli Art.**
- **“The Printer Imprint” - 20 years of the Jerusalem print**

workshop, the Israel Museum, Jerusalem.

- "Painting in a world of Photography", Artists House, Tel- Aviv.
- 1995 - Israeli Art - An historic presentation from New Horizons onward, Tel- Aviv Museum of Art.
  - "Memories of/from the Future" - Israeli Contemporary Art, Sagacho Exhibit Space, Tokyo.
  - From the Rita and Arturo Schwarz collection of Israeli Art, The Israel Museum, Jerusalem.
  - Contemporary Israeli Photography, Recent Acquisition, The Israel Museum, Jerusalem.
  - "The Blind Spot Test", Pyramid, Haifa.
- 1996 - DeganitBerest, Michal Na'aman, TzibiGeva, Julie M. Gallery, Tel- Aviv.
  - "Image with no World", The New Workshop of Art, Ramat Eliahu.
  - Prints, New in the Collection, Tel Aviv Museum of Art.
  - "The Shadow of the Eye", Haifa museum.
  - The Minister of Education and Culture's Award for Visual Art - The First Decade, Tel Aviv Museum of Art.
- 1997 - "Desert Cliche` - Israel Now, Local Images", Bass Museum of Art, Miami Beach, Florida, Grey Art Gallery, New York.
  - Photography from Israel, Galerie Passage De Retz, Paris.
  - "Map of Memory"- Spectrum of Commemoration in Memory of Yitzhak Rabin, Eretz - Israel Museum, Tel-Aviv.
  - "Hamidrasha", Ramat Gan Museum of Israeli Art.
  - "The Grass of Paper", MishkanotSha'ananim, Jerusalem.
  - Five Israeli Artists from the print collection of The Tel- Aviv Museum of Art, Shirley Fiterman Gallery, New York.
- 1998 - "Prisoners without Trial", A protest Exhibition, BeitHa'am, and Tel- Aviv.
  - "Condition Report", Photography in Israel Today. The Israel Museum, Jerusalem.
  - Women Artists in Israeli Art, Five Decades. Haifa Museum and Artists House, Haifa.
  - "Perspectives on Israeli Art of The Seventies", The Tel- Aviv Museum of Art
  - "Bamot\*", Israel 1948-1998, Jewish Museum, Vienna.
  - "KADIMA", To The East, Israel museum. Jerusalem.

- **“Ambition, Distraction, uglification, and Derision” After Alice Adventures in Wonderland** Julie M. Gallery. Tel Aviv.
- **FLOATING**, Kunstaus Tel Aviv und Hamburg, Kunsthaus, Hamburg. (Cat.)
- **“Bubbles”** Hamidrasha School of art Gallery at Nofar Gallery, Tel Aviv.
- 1999** - **“Stains”** The Israel Museum, Jerusalem.
- **“Artist Choice - Raffilavie”** Gordon Gallery, Tel Aviv.
- **“About Raffi”**, Julie M. Gallery, Tel-Aviv.
- **“The Mechanized Sublime “, Ways of Observing in the Works of DeganitBerest, Yitzhak Livneh, Gabriel Klazmer,** The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel–Aviv University.
- **“Tales of the Sands”**, TheFruitmarket Gallery, Edinburgh, Scotland. (Cat.)
- **“Floating” (part 2)**, Herzlelia Museum of Art. (Cat.)
- 2000** - **“The world of yesterday”** Julie M. gallery. Tel Aviv.
- **Time Frame/ A century of Photography in the Land of Israel**, Israel museum, Jerusalem.
- **“Sun”**, Tel Aviv museum
- **Israeli Contemporary Art – Print Exhibition**, Sungkok Art Museum, Seoul, Korea. Cat.
- 2001** - **“Flatland”**, Julie M. Gallery, Tel Aviv
- **Love at First Sight**, The Vera, Silvia, and Arthur Schwarz Collection of Israeli Art, The Israel Museum, Jerusalem.
- **“Cutting Edge”**, ARCO, Madrid, Spain
- **Art and Science International Exhibition**, The National Museum of Art, Beijing, China.
- **Recent Acquisitions**, Uzi Zucker Fund for Contemporary Israeli Art.Tel Aviv museum of Art. Cat.
- **Localities.II** , The Israel Museum, Jerusalem.
- **Self Portrait**, Bezalel gallery, Tel Aviv.
- 2002** - **“Where are the children?” on the abandonment of the child in our time.** Givon Art Gallery. Tel Aviv andMishkan Leomanut Museum of Art, EinHarod.
- **“Seeing themselves”** Julie M. Gallery. Tel Aviv.
- **“Handled with care”** The Israel Museum. Jerusalem. Cat.
- **300 artists for co-existence**, Almonit Gallery and Rosenfeld Gallery .Tel Aviv

- Corpus Christi Les representation du Christ en photographie 1855-2002, Hotel De Sully, Paris. Cat.
  - Grid Images in Israeli Art. The Art Gallery, Faculty of Humanities.University of Haifa. Cat.
  - 35 prints - 35 years of occupation. 35 Israeli & Palestinian artists against occupation and for a common tomorrow. Hagar Art Gallery, Tel Aviv Yafo.
  - Side Effect, The “Midrasha” School of Art Gallery, Tel Aviv.
- 2003 - Depth, Ramat Eliahu Art Workshop.
- Sailing, Ben-Ari Bat-Yam Museum of Art. Bat-Yam. Cat.
  - Revelation: Representation of Christ in Photography 1855-2002. The Israel Museum. Cat.
  - Contemporary Israeli Photography, Three Generations, Provincia di Milano – Palazzo IIsimbardi, Milano. Cat.
  - Public space, homage to the gardener of Tel Aviv, AvrahamKaravan, Helena Rubinstein Pavillion, Tel Aviv Museum. Cat.
  - Affirmative Action, Tel Aviv museum.
- 2004 - The shining, Dreams, From the sea of Gaza, DeganitBerest, TzibiGeva, Michal Na’aman. Julie M. Gallery, Tel Aviv.
- Corpus Christi’ photographic Representation of Christ 1850- 2001, International House of Photography Deichorhallen Hamburg. Cat
  - How to Explain Pictures to a Dead Hare, Rachel & Israel Pollak Gallery (Kalisher) , Tel Aviv.



## הקדמה

דגנית ברסט פועלת בעולם האמנות כבר 30 שנה, נמנית עם החשובות שבאמניות הישראליות של שנות ה-70, ונחשבת לדמות בולטת בפוסט-אונגורד המקומי.

ברסט סיימה את לימודיה ב"בצלאל", בתקופה שבו היה מעוז האמנות המושגית והמינימליזם, ומיד עם סיום לימודיה ב-1973, נחשבה לאמנית צעירה ומבטיחה, המזוהה עם הקו הקונספטואלי. במקביל, ברסט למדה באופן בלתי-רשמי אצל רפי לביא, אז מנהל ה"מדרשה לאמנות", והצטרפה לסגל מורי "המדרשה" עם סיום לימודיה. שמה נקשר עם אופן העשייה האמנותית של ה"מדרשה" מהבחינה של הורדת התוכן מרמת המיתוס, ובחינתו כצורה, כפי שמציינת אריאלה אזולאי.<sup>1</sup>

ברסט מספרת שעוד כתלמידת תיכון ברמת השרון, הביעה התעניינות משמעותית בכל מה שקשור במדעים, והפגינה אמביציות אינטלקטואליות גבוהות בתחום. "עסקתי כל הזמן בציור, אבל העניין באסטרונומיה, בכוכבים ובתיאוריות מדעיות, היה מאד חזק."<sup>2</sup>

"... מילדות יש לי זיקה למדעי הטבע, ואולי אפילו הכישרון הטבעי שלי נמצא דווקא בתחום זה. זו עובדה. אבל עשיתי בחירה משמעותית בין מדע לאמנות. בחרתי באמנות, ואני עדיין חווה את עצם הבחירה."<sup>3</sup>

בעבודה זו אבחן שני אספקטים בולטים בעמדתה האמנותית של דגנית ברסט:

האחד, התייחסותה להתבוננות, כאל תהליך של מחקר מדעי-שיטתי, והשני, הנובע מקודמו, הפצתו של 'נשגב פואטי' מתוך שילוב של אלמנט האקראיות בתהליך זה.

אבחן את עמדתה, הנוגעת למעמד ה'אמתי', תוך התייחסות לתיאוריות מתחום הפילוסופיה הפוסטמודרניסטית והפילוסופיה של המדע, ואפרט אותה תוך התייחסות ליצירות ולתערוכות הרלוונטיות לעבודה זו.

בעבודותיה המוקדמות, ברסט נעה בין פיגורטיבי למופשט, בין מחשבה מתוחכמת לבין שעשועים חזותיים, בין גרפיקה לאמנות טהורה, ובין שימוש בשבלונות סכמטיות לבין צורת חשיבה אישית.

בתערוכת היחיד הראשונה שלה "מעברים מצורות לתכנים" (1977), מופיעה העבודה **"מפת ישראל עם מעניין"**, שבה מציירת ברסט מעוין שרירותי על-גבי מפת ארץ ישראל, ובכך מטפלת בבעיית גבולות המדינה באופן צורני, שאינו תלוי במשקעים היסטוריים ופוליטיים. באותה תערוכה, מופיעה גם לראשונה **"סדרת ים המלח"**, המתייחסת למרחב שבין חזרה לשינוי של הצורה, נושא שעתידי להיות מרכזי בגוף עבודתה, ושעליו ארחיב בהמשך.

בעבודותיה אלו מתחילה ברסט שימוש בדימויים מעולם הקשרים נמוך (ידיעות עיתונאיות, למשל), מוסכמות של סימון גרפי באמצעים מכאניים (לטרסה-סט), ובייצוגים מסוננים על-ידי מדיום מתווך (טלוויזיה, למשל).

ברסט משלבת בין טכניקות שונות של ציור וצילום, גרפיקה וטקסט, ומשתמשת בסכמות ובסימנים הניתנים לפירוש על-פי צופן תרבותי (גבוה או עממי), וכאלה שלא. שילובים אלה מזינים זה את זה, ומומרים מתוך תהליך העבודה ומיקומם, לצורות המייצגות מציאות נראית ובעלת משמעות. דוגמא לכך, ניתן לראות בעבודה **"בתוספת מלח (חלקיק או גל)"** (מתוך "חקירות לוך-נס", 1989), שבה משמשת המלחייה המודפסת על-גבי אריזות 'תפוצ'יפס', כמגדלור-פאלוס אדיר המפזר את חלקיקיו לעבר שדה הציור.

בעבודותיה ניכרת מודעות לאופן שבו פועלת ההכרה, רגישות לתופעות יומיומיות ולתחומי חיים שונים, וטיפול מתוחכם ומקורי בהם. ה'אני' של ברסט לא בא לידי ביטוי דרך מחוות היד האישית, אלא דרך העמדה ההגותית והתפיסה האמנותית, כשהיא מתייחסת לאמנות כאל מסע למידה וגילוי העצמי.

עם התפתחות עבודתה, ניכר שהיא נוקטת בשיטת עבודה דידיקטית ומובנית, באופן שישנה מערכת כללים נתונה מראש ותהליכי ייצור נוקשים, העומדים לפעמים בניגוד לרעיון ה'סגנון האישי'. המראה של תערוכותיה נותן תחושה מדעית-רצינית, ומעלה את מעמדו של החפץ האמנותי, לדרגת תוצר של מחקר שיטתי. דוגמא לכך ניתן לראות באופן התלייה הדידיקטי של **"תערוכת המתרחצים – הנוכחות הנשית – מבט כללי"**

<sup>1</sup> אריאלה אזולאי, "מעברים מצורות לתכנים", 1977 – עמ' 17.  
<sup>2</sup> "החותר והבריקולור-מפגש עם דגנית ברסט", 1989 – עמ' 11.  
<sup>3</sup> "דגנית ברסט, מבעד לרעלת הציור", 1996 – עמ' 10.

(1990), או באופן ההצגה של סדרת הג'ולות "[תערוכת "BLOW UP"](#) (1993), הנראית כאינוונטר סטרילי של מוצגים מוזיאולוגיים.

ברסט עובדת על כל תערוכה במשך זמן ממושך, ויוצרת מילון דימויים אישי, התובע היכרות מהצופה. היא משתמשת בעבודתה בטקטיקה של הערות שוליים, המתפתחות לכדי יצירה עצמאית, ובכך יוצרת קשר סדרתי מתערוכה לתערוכה, כשכל אחת משמשת כפרק מתוך הרומן, שהוא גוף עבודתה הכללי. בכך, היא משתייכת לאסכולה של אמנים סדרתיים-אובססיביים-דידקטיים, המתנערים במוצהר מהשאיפה ליצירה בודדת.

ברסט מנהלת דיאלוג עם היצירה, במובן שמתוך הכללים אותם קבעה, היא נותנת ליצירה להפתיע אותה ולייצר משהו חדש, שאותו לא צפתה מראש. ההפתעה המתרחשת, טוען רועי רוזן, היא אסתטית ולא אונטולוגית, על-שום השליטה המדויקת במרכיבי היצירה.<sup>4</sup>

וברסט עצמה מסבירה: "...האקראי הפך למרכיב מאד מרכזי בעבודה שלי... העבודות עצמן מגלות (לי) או יוצרות את ה'אני'".<sup>5</sup>

מבחינה זו, היא מתייחסת לעצמה על-פי המודל של 'האמן היולד', שאינו שולט לחלוטין בתוצר יצירתו (בניגוד ל'אמן הבורא'). באופן מעניין זוהי עמדה נשית ופאסיבית, על-אף שבעקבותיה היא נמנעת מלהתייחס לעבודותיה כאל 'אמנות נשית'. על כך היא אומרת שחוסר העיסוק במחשבה אם משהו הוא נשי או גברי הוא פמיניזם אמיתי ויותר מעניין אותה לגלות מתוך עבודתה כאישה, מהו נשי.<sup>6</sup>

דוגמא לאופן ההתהוות של מודל זה, ניתן לראות בעבודה המוקדמת "[דיוקן עצמי](#)" 1975-1991, שבה העתיקה ברסט את קלסטר, מתוך צילום אוטופורטרט שהדפיסה בגודל זעיר. על הצילום הניחה נייר פרגמנט, והעתיקה אותו בעזרת עיפרון. את הציור צילמה והגדילה, וחזרה על התהליך מספר פעמים. מתוך תהליך מכאני וקבוע זה, יצרה סדרה של שמונה צילומים בשחור-לבן, הבוחנת את ריבוי המוטציות (אפשרויות צורניות) הנובעות מפעולת השעתוק, כשהתוצאות אינן צפויות מראש, ונעות בין מושגי לאקספרסיבי.

מקום נכבד בעבודותיה תופסת המוטציה של הסימן.

ברסט מתייחסת למוטציה כאל כישלון בתהליך ההתבוננות, ובודקת תופעות שמערימות על השיטה המקובלת של הצפייה, בעיקר כאלו הנובעות ממאפייניו של המתווך, דרכו אנו מתבוננים. אם זהו נייר הפרגמנט ותהליך ההגדלה במקרה של "[דיוקן עצמי](#)", ואם אלו ההפרעות החשמליות בטלוויזיה במקרה של "[הפרעה 1](#)", "[הפרעה 2](#)", "[הפרעה 3](#)" (מתוך "המונטז'רית או טלפון שבור", 1997). במקרה זה, התגלמותו הצורנית של המאבק בין הסדר וההפרעה, הוא דבר-מה שראוי להתבונן בו בפני עצמו.

מאבק זה הוא גם מאבקו של האדם להבין את העולם, כשההפרעות מתייחסות להתמוטטותו של המידע היוזואלי ולשיבוש באינפורמציה, כחלק אימננטי מהתרבות הטכנולוגית בה אנו חיים.

עבודותיה של ברסט ממחזות את התהליך שבו נוצר משבר זה במעמדה של ה'אמת', כשהיא מתייחסת ל'סדר' (גם האמנותי וגם המדעי) כאל מקסם-שווא.

<sup>4</sup> רועי רוזן, "מוטציה, מים, מין, מקום", 1996 – עמ' 36.

<sup>5</sup> בראיון עם נעמי אביב, "דגנית ברסט, מבעד לרעלת הציור", 1996 – עמ' 10.

<sup>6</sup> "דגנית ברסט, מבעד לרעלת הציור", 1996 – עמ' 11.

## העמדה

ברסט מצהירה שהעבודות שלה לא עוסקות ממש במדע, אלא באלוזיה למדע, שכן כמדענית לא תוכל להתמודד עם נושאי המדע דרך ציור. היא מבכרת את הריחוק של החובבן, שיכול לחשוף בין היתר גם את ההקשרים הפואטיים, ולא לעסוק במדע באופן מקצועי.

עמדתה האמנותית היא עמדה הגותית, המחפשת דרך הבעה באמצעים פסאודו-מדעיים.

המדע אינו משמש אותה כדיסציפלינה מוגדרת, והיא אינה מתמקדת בשדה מדעי יחיד. ברסט פוגשת את המדע במקום שבו האמן והמדען עומדים בפני אותה מטרה: לחשוף את מבניותו הבסיסית של העולם, וכך לגעת ביפעתו.

המשותף לברסט ולמדען, הוא באופן הניתוח השכלתני של המבנים והצורות שהסביבה מציעה לנו, כשבעבודותיה של ברסט ניכר מיזוג מקורי בין גישה אנליטית לרגישות ויזואלית. דוגמא לכך ניתן לראות ב"[פרט מתוך תערוכת המתרחצים](#)" – 1991, כאשר על-ידי הפגשתם של שלושה צילומים שהמכנה המשותף היחיד שלהם הוא בתבנית הויזואלית שהם מציעים, היא יוצרת רצף תחבירי חדש, אסוציאטיבי אך בעל הגיון פנימי מוצק.

אני טוענת שרגישות ויזואלית מיוחדת זו, היא המפתח לסוג עבודתה.

דרך עשייתה האמנותית, מתחילה מפעולה של התבוננות, שבעקבותיה רצף של פעולות טכניות-מכאניות, המבוססות על החלטה רציונלית. פעולות אלו מובילות לגילוי של משמעות רחבה, אמוציונלית ותרבותית, אשר באופן כמעט פלאי, נספחת לאובייקטים ולסימנים, כמו מאליה, אף על פי שלא הייתה נוכחת בהם בתחילת התהליך האמנותי. אלמנט **האקראיות** עליו מקפידה ברסט הוא שיוצר את הפיוט, המקבל ערך 'נשגב'.

הקסם הזה, שנוצר כמו מעצמו, והערך הפואטי, הוא בסופו של דבר האופק אליו חותרת האמנית, והמבחן האמיתי של העבודות.

במאמר "הפשטה חזיונית" (מתוך: "Subjective Vision and the Separation of the Senses", 1991), כותב חוקר האמנות ג'ונתן קרארי על הערך הפואטי של פעולת ההתבוננות, ועל הקשר בין תהליך 'תפיסת הראייה' עצמו, למהותו המופשטת, המקבלת ערך נשגב. במאמר, קרארי מתאר את ראשית דרכו של **מודל האמן-הצופה-החוקר**, החותר אל הנשגב, אליו אני מתייחסת בעבודה זו. קרארי רואה בויליאם טרנר<sup>7</sup> אב-טיפוס של אמן זה, ואני מתייחסת אל דגנית ברסט, כהתגלמותו העכשווית.

קרארי טוען שעד תחילת המאה ה-19, הייתה הראייה משועבדת ל'אמיתי', והוא מתייחס לכך דרך מודל ה'קמרה אובסקורה', שהתבסס על מקור אור קבוע.

מודל זה איבד את סמכותו המכוננת, כשתהליך ה'**תפיסה**' עצמו, הפך מושאה של הראייה.

טרנר, בעבודותיו המאוחרות משנות ה-30 וה-40 של המאה ה-19, התנתק מהמודלים הניוטוניים והאוקלידיים של מרחב וצורה, והתעניין בקרינה ופיזור של אור באמצעות סדרה אינסופית של השתקפויות ממגוון של משטחים וחומרים. בכך, המשיך את עיקרון הספומאטו<sup>8</sup> של דה-וינצ'י, ומעבר לכך, ביטא תיאוריות מדעיות חדשות של שדות ותרמודינאמיקה.

עם זאת, השינוי החשוב ביותר, אצל טרנר, הוא מעמדו של האמן-הצופה. זהו אמן הצופה בשמש ישירות, ולא דרך מתווך שיגן עליו מבוהקה המסנוור.

טרנר התייחס לייצוג השמש, תוך מתן מקום מרכזי לצבעוניות הנובעת מתהליכי הראייה הרטינאליים. דוגמא לגישה זו אצל ברסט ניתן לראות בציור "[שקיעה שלוש עצים](#)" (1991).

בציור "[אור וצבע \(התיאוריה של גתה\): הבוקר שאחרי המבול](#)", שילב טרנר את הדימוי המעגלי של השמש עם הדימוי המעגלי של העין, תוך התייחסות לאפקט הדימוי הנגרר (After Image), כפי שהגדירו גתה<sup>9</sup>. דימוי זה נוצר על רשתית העין לאחר שאנו עוצמים אותה, כתוצאה מחשיפה לבוהק. הדימוי הנגרר הזה מנכס את השמש לגוף האמן.

<sup>7</sup> מחשבי הציירים הרומנטיים של תחילת המאה ה-19.

<sup>8</sup> מעבר מדורג וזהיר בין גוון לגוון ובין צבע לצבע, עד שקשה להבחין בשלבים.

<sup>9</sup> יוהאן וולפגאנג פון גתה - סופר, מדען והוגה דעות, שפעל במאות ה-18 וה-19. ההתייחסות היא ל"תורת הצבעים" שלו מ-1810, שממנה מושפעת גם ברסט. היא מושפעת גם מתיאוריות הצבע של מישל שברל וז'ורז' סרה.

עבודותיו אלו, במקביל לעבודתם המחקרית של מדענים, אותה הכיר, מבטאות היבטים מופשטים של הראייה, בכך שאינן מתייחסות לאובייקטים קיימים, אלא לתהליך הראייה הפיזיולוגי עצמו. טרנר טען שבכך שאין באמצעים המקובלים לייצג את ההפשטה שבבסיס החוויה האופטית האוטונומית של האמן, שבה אין חוצץ בין העין לעולם, מתקיים היבט של ה'נשגב'.

ההתבוננות של ברסט בטבע אינה נעשית באופן ישיר, כמו ניסיונותיו של טרנר, בהישירו מבט אל השמש, אלא דרך אמצעי עזר כגון מצלמה או טלוויזיה. אין הכוונה למכשיר מגושם כמו הקמרה אובסקורה, שנועדה לפונקציה ספציפית על-ידי משתמשים יודעי-ח"ן, אלא לאמצעי התקשורת הנתפסים כמהותיים לאדם בן-זמננו, כשהשימוש באמצעי תיווך הוא מצב קיומי בסיסי ועקרוני.

למעשה, לפחות במקרה אחד, ברסט נותנת לאמצעי המתווך להתבונן במקומה על העולם, כפי שהיא מתארת את האופן בו השיגה את דימוי ה"מתרחץ הקטן":

*"בסביבות 89', ישבתי בחוף המערבי, וסתם, לא ראיתי כלום, סתם הרמתי את המצלמה וצילמתי, נורא מרחוק. אחר-כך ראיתי אותו, בגודל זערוני ביותר. מעין ונוס זעירה ושחורה שעולה מן הים."*<sup>10</sup>

אופן פעולה זה מבליט את האלמנט המקרי, המשמש בעבודתה, כשהצורה המלאה והמשמעויות מתגלות בדיעבד ומתוך סכמת העבודה. עבור ברסט, זהו חיפוש המפגיש אותה עם אופנים חדשים לראיית הדברים.

פעולת ההתבוננות של ברסט אינה מול הטבע עצמו, אלא מול תוצאתה של פעולה טכנולוגית, המופיעה על נייר הצילום. אופן התבוננות זה, יוצר הירארכיה, שבה התוצר הטכנולוגי מהימן יותר מאשר המציאות, מאחר שהוא מאפשר גילויים שלא היו מתאפשרים אלמלא המתווך, המתפקד כאימנטי. בנוסף, אופן גילוי זה משבש את מהותו של האובייקט, מאחר ולמתווך יש חוקיות נפרדת וייחודית משלו.

ברסט אינה מסתמכת על הראייה של הטבע, מפני שלדבריה לא ברור מה קיים בו.

*"הניסיון להבין את העולם התצפיתי, יש בו פרדוקס בסיסי... איך הוא (האמן) בכלל יכול לדעת מה נמצא שם... נכון יותר להגיד שהאדם העומד מול הנוף, ממציא אותו לעצמו מחדש."*<sup>11</sup>

מתוך כך, נובע ה'נשגב' לא מתוך תהליך הראייה עצמו, כמו אצל טרנר, המסנוור מהשמש,

אלא מתוך הדיאלקטיקה שבין אופיו המציאותי של האובייקט, והתהליך המכאני אותו מפעילה עליו ברסט דרך המתווך. המתווך הופך למכשיר המסוגל להפיג את הסנוור, לשפוך אור על האמת, כפי שמשמע מדבריו של מישל פוקו על הסנוור: "הסנוורים הם לילה בעיצומו של אור היום, האפלה המושלמת בלב-ליבו של גודש קרינת האור. התבונה המסנוורת פוקחת את עיניה אל השמש ואינה רואה מאומה, כלומר אינה רואה".<sup>12</sup>

האופי הדיאלקטי של עבודתה נשמר גם במסגרת תהליך השיבוש עצמו, כשהיצירה האמנותית נוצרת מהמתח המתקיים בין תהליך הרדוקציה המאפיין את ה'שיטה', לאלמנט האקראי או המקרי, עליו מקפידה ברסט.

בכך, ברסט בודקת את הבעייתיות שבחיבור בין ראייה לידיעה, כשההתבוננות, כסוג של חוויה אינטנסיבית, כדרכו של האמן להשיג את המציאות, היא שנתרת נוכחת באופן המרכזי ביותר, מכל האלמנטים הקיימים בעבודתה, ובכך למעשה, היא יוצרת זיקה בין התבוננות לחקירה ותצפית מדעית.

ברסט קושרת את המדע, האמנות והפילוסופיה לכדי מערכת אפיסטמולוגית אחת, שבה ניתן לבצע המרה של מונחים מתחום אחד למונחים בתחום אחר. גישה זו מעוגנת ביסודות החשיבה וההגות של המאה ה-20, הקושרים בין שדות הידע השונים.

ביוון העתיקה, היו הפילוסופיה והטבע דבר אחד. ברנסנס, התקיים תואם הדוק בין המדע והאמנות.<sup>13</sup> הגישה ה'דואליסטית' המפרידה בין תחומי הידע, מתחילה בתקופה המודרנית

ומתבססת על חוקי ניוטון.<sup>14</sup> גישה זו, מנוסחת (בין היתר) בכתביו של קאנט<sup>15</sup> כדיכטומיה עקרונית בין הידיעה האנושית (והידיעה המדעית בפרט) לממשות האמיתית. קאנט טוען שאת ה'ממשות' צריך האדם לחפש במקום אחר, במנותק מההכרה החושבת והחוקרת את הניסיון האנושי. בהקדמה למהדורה השנייה של ספרו "ביקורת התבונה הטהורה" הוא כותב: "נמצאתי חייב לבטל את הידיעה, כדי לפנות מקום לאמונה" (קאנט, 1781).

<sup>10</sup> "דגנית ברסט, מבעד לרעלת הציור", 1996 – עמ' 10.

<sup>11</sup> "החותר והברינקולר-מפגש עם דגנית ברסט", 1989 – עמ' 13.

<sup>12</sup> "תולדות השיגעון בעידן התבונה", 1986 – עמ' 87.

<sup>13</sup> כשליאונרדו דה-וינצ'י, איש האשכולות, מהווה מודל על של האמן-המדען.

<sup>14</sup> סיר אייזיק ניוטון – מחשובי המדענים בהיסטוריה, שחי במאות ה-17 וה-18. "חוקי ניוטון", הם שלושת חוקי התנועה העומדים בבסיס המכאניקה

הקלאסית, והפיזיקה הקלאסית כולה. הם הופיעו לראשונה בשנת 1687, בספרו "פרנציפיה – העקרונות המתמטיים של פילוסופיית הטבע".

<sup>15</sup> עמנואל קאנט – פילוסוף בן המאה ה-18.

השינוי שחל בתפיסת המדע, והתהוותו כחלק מפרדיגמה המשלבת בין מדעי הטבע ומדעי הרוח, אותה מכנה הפיסיקאי צ'רלס פ. סנו "המהפכה השנייה במדעי הטבע"<sup>16</sup> ("שתי התרבויות והמהפכה המדעית", 1959), נובעת מגילויים חדשים, בעיקר בתחום הפיזיקה, החל משנות ה-30 של המאה ה-20. גילויים אלו היו בעלי ערך אנושי כללי, שאינו נופל מערך המדעי (לדוגמא: "תורת היחסות" של איינשטיין, או הפיזיקה הקוונטית).

סנו טוען שמהפכה זו מתבטאת ב'סגירת הפער' שבין המדענים לאינטלקטואלים, כשאלו מתחילים להבין את שפתם של אלו. "הדיאלוג בין שתי תרבויות אלו יהפוך לצורך מוחשי, כשנציגי הפילוסופיה והאמנות יגלו שהשינוי המתחולל במדעים, מקרב אותם למקורות היצירה הרוחנית של האדם".<sup>17</sup>

איליה פריגוז'ין, חתן פרס נובל לכימיה בשנת 1977, הגדיר זיקה זו כנובעת מתוך פעולה של המדע החדש, ככזו שאינה מבצעת רדוקציה, אלא נפתחת להשפעת הזמן, החיים וההתפתחות.<sup>18</sup>

דוגמא לכך ניתן לראות בהתייחסות של תנועות האוונגרד למדע כמודל (בקונסטרוקטיביזם הרוסי – מודל אוטופי), ובאמנות מינימליסטית (דונלד ג'אד ואחרים) ומושגית (סול לויט ואחרים).

אהרון קציר<sup>19</sup>, מתאר בכתביו את החיפוש אחר דרך ביניים אמצעית בין התפיסה המכניסטית של הטבע וגוף האדם, והתפיסה העל-טבעית של הרוח. במאמר "מדע והומניזם" (1971), הוא משווה בין המדע לאמנות מהבחינה שהשניים הם תהליכים יצירתיים, המקבלים ביטוי באופן סימבולי, וההבדל ביניהם נמצא ברמת התוכן (הכללי מול הפרטי).

קציר מדמה את המושגים המדעיים לקווים אוניברסליים, שכל אחד מהם מיצג 'תכונה צרופה', ואילו הפרטי (האמנות) יהיה "הצומת, בו נפגשות התכונות הבודדות". צומת המפגש של הקווים הכלליים "מגלה את צירוף המרכיבים, שאנו מזוהים כפרט בעל אופי סגולי". יתר על כן, המפגש בצומת אינו מותיר את הנפגשים כפי שהיו טרם המפגש.

הוא מתאר את המפגש בין המדע והאמנות כ'התהוות יוצרת', או כ'אירוע' (מושג מרכזי בפילוסופיה הפוסטמודרנית) של משוב חוזר א-הדדי, הגורם לתמורת הנפגשים. בצומת, המדע מותמר על ידי האומנות, לא פחות משהאומנות מותמרת על ידו. "במידה שהאמנות מתארת בעומק את תכונות הפרט, היא זורקת אור על מרכיביו האוניברסליים, ועל-ידי כך הופך התיאור לאוביקטיבי וכלל-אנושי. היסוד האינדיבידואלי יוצר את האריאציה, ואילו היסוד האוניברסלי יוצר את הקומוניקציה".<sup>20</sup>

קציר עומד על כך כי היצירה המדעית אינה נובעת מהתחום האנליטי. כמו כן, הוא מתנגד להבחנה הרווחת, כי בעוד שהאמנות יוצרת דבר חדש, שלא היה קיים קודם ליצירה, הרי שהמדע רק מגלה את מה שקיים. "כל אקט של יצירה הוא בריאת יש מאין, הן באומנות והן במדע... כל מה שמניע את המדע האמיתי הוא יצירת ה'יש' מה'אין'... מושג (מדעי) אינו נוצר מחיטוט אנליטי, אלא מהארה, מאוודנציה... כל מושגי המדע הגדולים הם פרי של יצירה, בדומה ליצירה הפיוטית".<sup>21</sup>

השינוי שהתרחש בתפיסת מעמדו של המדע כאמת מוחלטת, וטשטוש הגבולות בין תחומי הידע השונים, נבעו מהאופן בו התייחסה ההגות הפוסטמודרנית ל'ידע' בכלל.

במאמר "The Postmodern Condition: A Report on Knowledge", מגדיר ז'אן-פרנסואה ליוטאר<sup>22</sup> את המושג 'פוסטמודרניזם', ומתייחס למעמד ה'ידע'.

הוא טוען שכל המטה-נרטיבים, המיתוסים והסמלים שאיחדו עמים יחדיו התפרקו, ושתהליך זה החל באופן מואץ במהלך שנות החמישים. הוא טוען עוד שאין מערכת כללים אחת בלבד, שאין מצב אחד המגדיר ידע וקשר בין אנשים, ושאינן אמיתות נצחיות ואוניברסליות.

ברעיונותיו הוא שואב מפרויד ומקרל מרקס, והוא מחזק את דבריו באמצעות חקירה מעמיקה בנושא שינוי המעמד של המדע, האמנויות והטכנולוגיה, כפי שהדגמתי לפני-כן.

הוא קושר את התחומים הללו לאפיסטמולוגיה, לפוליטיקה ולתרבות.

ראוי גם לציין את הפילוסוף החשוב של המדע פול פיירבנד, שבספרו "נגד שיטה: תיאוריה אנרכיסטית של ידיעה" מ-1975, מתקומם נגד הגישה הרציונליסטית למדע, וטוען שהמדע אינו אמת אבסולוטית, אלא

<sup>16</sup> כהמשך ל"מהפכה המדעית" של תפיסת העולם הניוטונית.

<sup>17</sup> "שתי התרבויות והמהפכה המדעית", 1963 - הקדמה למהדורה השנייה - עמ' 3.

<sup>18</sup> "הברית החדשה: הדיאלוג החדש של האדם עם הטבע", 1979.

<sup>19</sup> פרופסור אהרון קציר, מאנשי המדע החשובים והמקוריים שפעלו בארץ, עוד טרם הקמתה.

<sup>20</sup> "מדע והומניזם", 1971 - עמ' 112.

<sup>21</sup> "מדע והומניזם", 1971 - עמ' 112-113.

<sup>22</sup> ליוטאר - פילוסוף ופרופסור לפילוסופיה. מחשובי ההוגים הפוסטמודרניים. נפטר ב-1998.

כממוקם מתוך הקשר חברתי, וכתהליך קוהרנטי וקווי של התקדמות. הוא מקדם גרסה של המדע אותה הוא מגדיר "אנארכיסטית-דאדאיסטית".

גם אצל ברסט נתפס המדע כ'מיתוס מסביר עולם' נוסף, ולא כאמת אובייקטיבית, ובכך היא למעשה מערערת על מעמדו כ'כלי התרבותי המובהק'. ההוכחה המדעית גם איננה נתפסת כטוטאלית, ולמעשה, ברסט עצמה אומרת שלגביה, הסיפור של המדע הוא עוד סיפור של כישלון.

תערוכת "חקירות לוך-נס", משקפת הלך-רוח זה, ובוחנת את הפער בין הקונקרטי למופשט, העובדות והתיאוריה, המיתוס והמדע.

## "חקירות לוך-נס" - 1989

ב-1975, במהלך טיול בסקוטלנד, צילמה ברסט את אחד מאנשי צוות 'חקירות לוך-נס', כשהוא מתבונן באגם, ומצפה להופעת המפלצת האגדית, שאמורה, על-פי השמועות, לשכון במעמקיו. מעל הצילום הזה ברסט הוסיפה צילום של גלריה תל-אביבית, שבחללה רשום בצורה ספירלית המשפט של ברוס נאומן: "האמן האמיתי עוזר לעולם באמצעות גילוי אמיתות מסתוריות".

כבר בעבודה זו, "מחווה לברוס נאומן", שוכנים בכפיפה אחת ההקשר המדעי של חקירה באמצעים מדוייקים (משקפת, מצלמה), והצד השני, המיסטי (מפלצת, אגדה, מסתורין, ספק). כבר אז ברסט שילבה בין צד שכלתני וטקטיקות רציונאליות, ובין מיתוס מנופח וממוסחר, שנבנה סביב עדויות מפוקפקות. בכל הסיפור הזה יש יותר ציפייה וסוגסטיה מאשר בסיס עובדתי של ממש. היומרה המדעית שנלווית ל'חקירות לוך-נס' הופכת את הנושא לצירוף אבסורדי של מדע, מיתוס ובדיחה, המשמשים בעיקר כאטרקציה תיירותית.

הצירוף של המשפט של נאומן, שכבר במקור היה ספק אירוני מהיותו רשום על גבי ספירלת ניאון (כפרסומת רחוב), המתייחסת לתרבות הצרכנית, ומהיותו רשום כעת על גבי גלויה של גלריה תל-אביבית יאפית, מאיר באור ספקני ומגוחך את החוקר המייצג את ברסט, ואת האמת הבלתי ניתנת להשגה.

הציפייה להתגלות המפלצת על-ידי החוקר, נקשרת לתפיסה הרומנטית שבה האמן מצפה לחוויה מיסטית נוכח עוצמת הטבע, זוהי חווית ה'נשגב'.

ה'נשגב' מציין חוויה חזקה של חיות ואימה, חוויה המתעוררת אל מול דבר מה אינטנסיבי שאינו נתפס על ידי ההכרה. כסוג מיוחד של רגש, משויך הנשגב והדיון בו לתחום האסתטיקה, אולם בשל אפיונו מקיים רגש זה קשרים הן עם תורת ההכרה והן עם תורת המוסר.

ה'נשגב' הוא מונח ששימש רבות, את האמנות בתקופה הרומנטית, של סוף המאה ה-18, ותחילת המאה ה-19, והוא מסמל חיפוש אחר משהו תמיר ורוחני שמקורו מהטבע, הלא הוא הבריאה האלוהית. הנשגב באמנות הרומנטית, ביטא יחס של חרדה והערצה כלפי הטבע, היקום והבריאה, וביטוי הנשגב המוכרים מתוך המילון החזותי-תרבותי, מבוססים על תיאורי נוף דרמטיים, שבמרכזם אתני הטבע.<sup>23</sup>

בתערוכה "השגבה ממוכנת" (1999), הוצגו חלק מעבודותיה של ברסט מתוך התייחסות למושג 'רומנטיקה עכשווית', כשבנשגב העכשווי מחליפים המכונה והמדע את תפקיד הבורא.

הפילוסוף הניאו-מרקסיסטי, פרדריק ג'יימסון, מכנה את הנשגב העכשווי 'נשגב היסטרי'<sup>24</sup>, וטוען שהוא מתקיים במרחב מנוכר ומבודד, במנותק מן הטבע, ומתוך שאיפה לרגש<sup>25</sup>.

גרהרד ריכטר, שבין עמדתו האמנותית לבין עמדתה האמנותית של דגנית ברסט קיים קשר הדוק<sup>26</sup>, מתייחס לנשגב שבציור הרומנטי כחלק מרגשותינו, על-אף היעדרו של הבסיס הרוחני, ואובדן תחושת נוכחותו של האל בטבע. ריכטר מודה שעבורנו הכל ריק, אבל אנו עדיין נזקקים להילה הרומנטית של הנשגב.<sup>27</sup>

את אובדן תחושת קיומו של האלוהים בטבע, מתארת ברסט: "בעולם שלי, ובעולמו של המשקיף שלי (המדען מ"חקירות לוך-נס"), האל איננו קיים ואנחנו עובדים לבד, ומתבוננים לבד בעולם. מה שנראה לי כבסיס הומניסטי למדע ולתפישת העולם שלי, הוא עובדת קיומו בעולם ללא אל, כשאינו לנו על מי לסמוך".<sup>28</sup>

<sup>23</sup> החתירה לנשגב באמנות הישראלית הודחקה על ידי הפרשנים, משום שרצו להימנע מדיון בהקשרים תרבותיים-יהודיים-דתיים, במסגרת מה שכונה 'היהודי החדש', או 'הישראלי', בניגוד ל'יהודי הגלות', ממנו ניסו להתנער תנועות החלוצים שהקימו את המדינה.

אין הכוונה שאמנים לא הביאו לידי ביטוי ביצירתם אלמנטים הקשורים לנשגב, בין אם בהקשרים יהודיים, ובין אם כלליים יותר, אך לא נוצר שיח המתייחס אליהם, בשל סדר היום החילוני. האמנות המודרנית, נתפסה בישראל כאלטרנטיבה לדת, הרוחני והמטאפיזי, וכתוצאה בקונקרטי. בחינת האלמנט הנשגב באמנות הישראלית מתחילה לעלות בתחילת שנות ה-80, כביטוי של ההלם שנבע ממלחמת יום-כיפור, והקרע בקונצנזוס בעקבות מלחמת לבנון.

<sup>24</sup> "פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר", 2002.

<sup>25</sup> הוא טוען שנוסטליגיה מרחיקה אותנו מההיסטוריה, במקום לקרב אותנו אליה, וזאת מפני שההיסטוריה משנה צורה ומתעוותת כאשר נלקחים ממנה רק הפרטים החיצוניים.

<sup>26</sup> בעניין הקשר בין עבודותיו של ריכטר ועבודתה של ברסט, ראה: שיח אמנים, "התייר והטורף – גרהרד ריכטר כמקרה השמעה", סטודיו 67, דצמבר 1995. כמו-כן, מספרת ברסט בעצמה על הדמיון המצער שהיא מוצאת בין הריחוק והניכור המשתמרים בעבודותיו של ריכטר, מאישיותו שלו, לניכור המתבטא בעבודותיה. ("החותר והבריקולר-מפגש עם דגנית ברסט", 1989).

<sup>27</sup> "מחיקת המבט" – קטלוג התערוכה, 1995 – עמ' 14.

<sup>28</sup> "החותר והבריקולר-מפגש עם דגנית ברסט", 1989 – עמ' 11.

"עומד אדם מול הים, הנזיר של פרידריך", למשל, ומחכה להתגלות. אדם זה... מנסה לגלות דבר-מה בעזרת המצלמה (מכשיר לייצוג העולם...) והמשקפת הגדולה שהוא בנה. הנסיון הזה נועד לכישלון, אך הוא טעם החיים".<sup>29</sup>

הציור **"נזיר מול הים"** של קספר-דוד פרידריך מ-1810, הוא אחת מהאיקונות החשובות של הציור הרומנטי, ומגלם בתוכו את הציפייה להתגלות נשגבת, במסגרת החוויה הדתית. הצופה, בציור של פרידריך, רואה את הטבע דרך הנזיר, כלומר נציגו של אלוהים, ואילו בצילום המדען ב"חקירות לוך-נס", אנו מתבוננים אל הטבע דרך ציוד טכנולוגי, המצלמה.

בנוסף, הדמות הדתית מחכה באופן פסיבי, בעוד שהדמות המדעית מודדת, מנסחת ועובדת באופן פעיל. המעבר מדת למדע בעמדתו של הצופה של ברסט, שוב מאיר את הדיאלקטיקה שבין תחומי ההגות במאה ה-20, ואת ההתייחסות השווה הן לזה והן לזה כאופציות להבנת הקיום, שתי אופציות שלהבנתה של ברסט נכשלו.

את עמדתה של ברסט כלפי חוסר האפשרות של המדע להניב ידיעה של העולם, מוצא יגאל צלמונה, בעבודתה **"המשקיף, השחיין והצוללן מס' 2"** (מתוך "חקירות לוך-נס", 1989). בציור, מופיעות בחלק העליון שתי משקפות בפרספקטיבה מושטחת. צלמונה מזהה את הצורות האלה כ"משקפות, שעל עדשותיהן מסומנות צורות, המאפשרות את זיהוין גם כקלידוסקופים, כלומר, מתקני ראייה סתומים, מתקפלים על עצמם".<sup>30</sup> צלמונה רואה בהצגת תהליך ההסתכלות כמערכת הנסגרת על עצמה, "אמירה על כישלון של תהליך ההתבוננות, ובהשאלה, כשילון החקירה המדעית לראות ולהבחין מעבר למערכת ההתנאות של עצמה".

בסופו של דבר, עבודתה של דגנית ברסט מציעה עמדה שהיא פסאודו-מדעית, מהבחינה שהיא נבחנת ברמתה הפואטית והאמנותית. על-אף שעולמה הציורני מושפע מתיאוריות מתמטיות ופיסיקליות, והצורות לקוחות לעיתים ישירות מתוך ספרי מדע (ראה: **"המזימה של הטבע"**, **"קו פיאנו"**, **"פרט 4"**, **"פרט 5"**, **"פרט 6"**, **"פרט 7"**, **"פרט 1a"**, **"פרט 2a"**, **"פרט 9"**, **"פרט 10"**, **"על-פי דיאלקטיקה (ורונזה)"**, **"על-פי דיאלקטיקה ותנועת בראון"**, **"השד של מקסוול"**), מייצגת עבודותיה 'נוף' של המדע, כשהוא נבחן תוך התנסות בפועל, הכוללת התנהגות של מכחול וצבעים. מתוך כך, היא מנהלת דיאלוג אינטלקטואלי עם מודל האמן-המדען, ומציעה גרסה אפשרית משלה.

**"הנושא הגדול של הסדרה הוא העמידה מול הטבע, עמידה של מחקר והתבוננות. למרות שאין מראות ספציפיים, זהו בכל זאת סוג של התעסקות בנוף... אדם העומד מול הטבע, מתנתק מהתמונה הספציפית, ומשתמש בהתבוננות המדעית כסוג של מטאפורה."**<sup>31</sup>

ברסט ממשיכה את הרצף של התבוננות לעבר גופים של מים, כמקובל בציור הרומנטי, אך בעוד שאמני התקופה הרומנטית מתבוננים אל הטבע עצמו, היא מתבוננת אל מדעי-הטבע.

בתערוכה זו, באה לידי ביטוי מובהק ביותר, זיקתה לעולם המדעים, ובעיקר המתמטיקה והפיזיקה. היא משלבת מונחים מדעיים ומערכות שיטתיות, עם סטיות מן החוקיות או תוצאות אקראיות.

תיאוריית הפרקטלים, המכונים 'מפלצות מתמטיות', למשל, היא תיאוריה לגבי תבניות גיאומטריות המתפתחות בצעדים מוכרים, ובצירופן יוצרות מבנים מוזרים המנוגדים לשכל הישר. הפרקטלים מספקים נוסחאות מתמטיות לפיתולי הנהרות, קווי החופים ותופעות מגוונות בטבע, והם מאפשרים להציג חוקיות מתמטית מלאה לתופעות אקראיות ולא-סדירות.

### **האקראיות והאופן בו היא מכוננת צורה, מהווים את מוקד העניין של האמנית.**

'קו פיאנו' למשל, הוא נוסחה של קו מתמטי המתפצל לשטח מורכב, כגון פרשות מים או מערכות קוסמיות. הפיתולים הסבוכים חוזרים על עצמם, כמו בלבריינט, ומרבים להופיע בעבודותיה אלו. הקו, המצוייר באופן שתנועת היד ניכרת ממנו, ומופיע כתבנית ציורית בעבודות השונות, ממחיש שמן הפרספקטיבה של חווית הראייה, כל המושגים המדעיים הם בעלי חשיבות משנית.

קו פיאנו מבטא הצרנה של נוסחה מתמטית, כפי שהיא אכן מופיעה בטבע, על אף שהדבר נראה מורכב מכדי להיות אפשרי. ברסט מודעת לצירוף המקרים שבין מתמטיקה ומציאות, ומדגישה את אי-הסבירות שבכך. היא

<sup>29</sup> ציטוט מתוך ספר הסקיצות של האמנית, כפי שהוא מובא בקטלוג התערוכה "חקירות לוך-נס", 1989 - עמ' 1.

<sup>30</sup> מתוך קטלוג התערוכה "חקירות לוך-נס", 1989 - עמ' 2.

<sup>31</sup> "החותר והבריקולר-מפגש עם דגנית ברסט", 1989 - עמ' 12.



מצדיקה את עמדתה תוך התייחסות למאמרו של מרק שטיינר: "...ישום המתמטיקה במדעי הטבע חידה אמיתית היא, לפחות ביחס להשקפת עולם כללית הקרויה 'נטורליזם'. ...ישום המתמטיקה לטבע הוא נס"<sup>32</sup> ואם אכן נס הוא, הרי שלא ניתן להסתמך עליו מעבר לרמה של מיתוס.

מתוך כך, היא קושרת בין מדע ומיתולוגיה, כשבעבודות מופיעים מושגים כמו **"המזימה של הטבע"**, או **"השד של מקסוול"**.

ה'שד של מקסוול' הוא יצור היפוטיטי שיכול להפוך על פיה את הנטייה הטבעית של מערכות סגורות לעלייה ברמת האנטרופיה<sup>33</sup> שלהן, ובכך לסכל את החוק השני של התרמודינמיקה. הפיזיקאי הבריטי ג'יימס מקסוול, שחי במאה ה-19, ופיתח את תיאוריית 'השדה האלקטרו-מגנטי', הציע שהשד שלו יעמוד בפתח המחבר שני מיכלי גזים, אחד קר ואחד חם, ויפקח על מעבר המולקולות, כך שבמקום שהטמפרטורה של שניהם תשתווה, כמו שמקובל לצפות, המיכל החם יתחמם עוד יותר, והמיכל הקר יתקרר עוד יותר. כך קיים סיכוי שהאנטרופיה תהיה בסימן ירידה.

המושג 'המזימה של הטבע', לקוח מהשפה של המדע הפופולרי ומתייחס להיבטים של מכאניקת הקוואנטים, שלא היו פתורים בזמנו. **"המזימה של הטבע"** מכונה כך, על-שום ניסוי, שתוצאותיו נוגדות את 'עיקרון הלוקאליזם' בפיזיקה. בניסוי הזה, מקפיצים שני חלקיקים תאומים לשני צדדים, והאחד מחקה את השני בלי לקבל שום אינפורמציה על התוצאות של הראשון, גם אם המרחק ביניהם מגיע לשנות אור. תוצאות כאלו יכולות להיות מנוסחות רק על-ידי לוגיקה קוונטית. ברסט מצפינה את הפרדוקס הנוגד את עיקרון הלוקאליזם בתוך מרקם הציור, כשהיא מציירת את המשפט "המזימה של הטבע" פעמיים ומשתי פרספקטיבות שונות, כך שהציור מכיל הן את הצופה והן את הסובייקט.

ברסט מוקסמת ממושגים אלו, המבטאים את נקודות המפגש בין מדע למיתוס, כשהיא מתייחסת אל המדע, כאל כזה שיש לו מפלצות משלו, כלומר, שהוא מגיע למבוי סתום, ומתוך כך נובע הכשל שלו לנסח **ידע**.

על פי ליוטאר, הפוסטמודרניזם נמצא כל העת בתהליך של הגדרה מחדש, תהליך שאותו הוא מכנה 'משחקי שפה'. הוא דן בחוסר יכולתו של הייצוג להציג משמעות אחת או קבועה, ורואה את הבעיה האתית העיקרית של הפוסטמודרניזם, באי יכולתו לייצג את הלא מיוצג.

מבחינה זו, הרי שהמדע וסימניו, אינם יכולים לייצג את הטבע, ומה שנותר לברסט לבחון הוא את הסימנים עצמם. הסימנים הופכים משמעותיים יותר לגביה, ואמיתיים יותר. היא עוסקת יותר בניתוח הסימנים, מאשר בניתוח של הדבר אותו הם מסמנים - החיים.

בספרו "החשיבה הפראית", קלוד לוי-שטראוס, האתנוגרף הצרפתי, מתאר את אופן התייחסותו של החובבן (כפי שברסט מעדיפה להגדיר את עצמה, מבחינת עיסוקה במדע) לסימנים.

"...הראשון (המלומד) פועל באמצעות מושגים, והשני (החובבן) באמצעות סימנים... הסימן נבדל מהמושג לפחות בכך, שבניגוד למושג השואף לשקף את המציאות כמות שהיא, כעדשה צלולה לגמרי, הרי שהסימן מקבל עליו, ואפילו תובע, לשקף מציאות שחותם אנושי מוטבע בה, כעדשה שכוסתה בשכבה של אנושיות... האחד מחולל אירועים (שינוי פני העולם) באמצעות סטרוקטורות, והשני מחולל סטרוקטורות באמצעות אירועים."<sup>34</sup> על-פי השקפה זו, הרי שהאירוע המחולל סטרוקטורה אצל ברסט, הוא האירוע ה'אקראי'.

אירוע זה מתרחש גם ברמת המחקר התצפיתי, כפי שהדגמתי מתוך המהלך המקרי של כיוון המצלמה כלפי חוף הים, שדרכו הושג הדימוי של **"המתרחץ הקטן"**, וגם ברמת העשייה האמנותית, כפי שהיא משתקפת ב**"דיוקן עצמי"**, מתוך פעולה ידנית.

העיקרון המנחה הוא לשמור על אותה רמת דיאלקטיקה בין האקראי לתבנית הגדולה, כאשר שמירה על החוקיות מאפשרת תוצאה מפתיעה.

התוצאה אינה מפתיעה מהבחינה הלוגית, שכן ברור שהגדלה טכנית, למשל, תיצור כתם מטושטש, אך ההפתעה נוצרת מאכות הטושטוש, והאופן בו הוא מתייחס לעקבה החומרית של המציאות. המקריות נמצאת במכאניזם ובשיטה, כשמצטרפת אליה האקראיות שבמגע יד האדם. גם המקריות וגם האקראיות נמדדים על-פי המידה שבה ה'ידע' עובר מניפולציה.

<sup>32</sup> "ישום המתמטיקה במדעי הטבע", מתוך עיון, כרך ל"ה, חוברות ג-ד.  
<sup>33</sup> אנטרופיה - גודל המשמש מדד למידת אי-הסדר במערכת פיזיקלית רבת מרכיבים. העיקרון הפיזיקלי קובע שבמערכות סגורות ישנה תמיד נטייה לאי-סדר. **החוק השני של התרמודינמיקה** קובע שסך כל האנטרופיה במערכת סגורה, לא יכול לרדת.  
<sup>34</sup> מתוך "החשיבה הפראית", 1962 – עמ' 32-38.

טלי תמיר מסכמת זאת בכך ש"האחד, המדען, עוסק בנוסחאות מופשטות, והשני, החובבן, משמר בעשייתו את הפיוט".<sup>35</sup>

עבודה ישנה, המוצגת בתערוכה, היא "סדרת ים-המלח" מ-1976, שבה לוקחת האמנית דימוי של ים-המלח מתוך מפות גיאוגרפיות, ומגדילה אותו שוב ושוב, עד שהתוצאה, השישית בסדרה, נראית דומה לספרה שמונה, או לצורת תא מפוצל. אקט ההגדלה של סימון ים-המלח, מביא לטשטוש ולדיסאוריינטציה – לכישלון בזיהוי.

"החקירה באמצעות הגדלה", כותב יגאל צלמונה<sup>36</sup>, "כמו בנסיונות מעבדה, מגלה שכפי שבטבע האטומים אינם דומים לעצם הנראה לעין, כך גם אבני הבניין של הדימוי השלם, אינן דומות לו".

עם זאת, כפי שמציינת איה לוריא<sup>37</sup>, הרי שבעוד שנסיונות מדעיים המבודדים את הגורמים על-ידי הגדלה, שופכים אור על התופעות הנבחנות, הרי שאצל דגנית ברסט ההגדלה והבידוד יוצרים טשטוש ותחושה של עמימות. טאקטיקה זו נועדה לתעתע בנו, כדי למקד את תהליך הראייה בפרדוקס של תהליך הציור, העוטה חזות של אובייקט.

ההתמקדות היא בתהליך הראייה והירארכיית התפיסה והתודעה, ולא באובייקט עצמו.

בהקשר זה, שוב ניתן להשוות למודל של טרנר, כאמן שתהליך ה'תפיסה' של הראייה מפעיל אותו, ולמודל של ז'ורז' סרה<sup>38</sup>, שהאמין שהנקודות הקטנות של הצבע יתמזגו בעיניו של המתבונן, ויצרו גווניו מאירים יותר מאשר צבעים המעורבבים בפלטה. במובן זה הוא הלך בדרכי האימפרסיוניסטים אך מצד שני הוא חיפש גם את הדיוק הארכיטקטוני, והשגת הרמוניה באמצעות צורות גיאומטריות..

בתערוכת "חקירות לוך-נס", ברסט מקפידה לצייר את המדע, ולא לאייר אותו. בכך, היא משמרת את ניסוחיו ברמה האקראית של מלאכת היד, כשהיא עוסקת במדע מנקודת מבטו של חובבן מוקסם. בנוסף, ניכר כי ברסט יוצרת אנלוגיה בין האופן בו המדע מנסה לארגן את העולם, ובין האופן שבו האמנות מנסה לתבנת אותו.

בקטלוג התערוכה, טוען יגאל צלמונה, האוצר, ש"מכיוון שציוריה מדברים על העולם רק כפי שהוא יכול להיות מיוצג באמצעות מתווך שהוא האמנות, הרי שהם מדברים גם על האמנות. משמעות ציוריה מוסבת, אם כן, במידה רבה על עצמם או על מעשה הציור, או על המנגנון הציורי, בבחינת ארס-פואטיקה<sup>39</sup> ".<sup>40</sup>

<sup>35</sup> "החותר והבריקולר-מפגש עם דגנית ברסט", 1989 – עמ' 10.

<sup>36</sup> בקטלוג התערוכה – עמ' 1.

<sup>37</sup> בקטלוג התערוכה "השגבה ממוכנת" (1999) – עמ' 8.

<sup>38</sup> נאו-אימפרסיוניסט בן המאה ה-19.

<sup>39</sup> כלומר, דיבור של האמנות על עצמה.

<sup>40</sup> קטלוג תערוכת "חקירות לוך-נס", 1989 – עמ' 5.

## "מתרחץ קטן" - 1993

התערוכה מתבססת על צילום הסנאפשוט המקרי, שנוצר במהלך העבודה על "חקירות לוך-נס", ב-1989. " ...הגילוי הזה הציע כיוון של עבודה ואז הלכתי במכוון לצלם בים. תמיד מרחוק, צילומים פנורמיים, תמיד מתרחצים. רק כאשר אני מדפיסה ומגדילה, חלק מהדמויות של המתרחצים נראות מופלאות, הן כאילו רוקדות. תמיד יהיה מתרחץ אחד בתוך הצילום הפנורמי הזה שהוא מאד יפה. אני בוחרת את התמונות בהן הדמות נראית שלמה, מוגדרת, כאילו מעוצבת או מצוירת, ואז אני מגדילה מחדש ומצלמת, ומגדילה ומצלמת, עד שאני מקבלת את דימוי ה'מתרחץ'. השיטתיות הזו, מזמנת את המקרה, והמקרה מזמן את גילוי הצורה שנוצרת מעצמה."<sup>41</sup>

הצילומים הפנורמיים של המתרחצים בים, הוצגו בתערוכה "המתרחצים" ב-1991, אך אותו צילום אקראי לחלוטין של המתרחץ הראשוני, חוזר ומופיע באופנים שונים ובטכניקות שונות (צילום, ציור, רישום, רישום מצולם), בתערוכות יחיד ובתערוכות קבוצתיות עד שנת 2000 ("הנוכחות הנשית", "המונטז'רית או טלפון שבור", "זוגות ושלישיות", ועוד), כדימוי שהפך לבסיס תחבירי משמעותי בשפתה האמנותית.

ייתכן והדבר קשור לעובדת היותו של הדימוי כה מעוגן במסורת של תולדות האמנות, כך שדרכו נוצר יחס מיידי לאמנות מאז יוון הקלאסית ועד "המתרחצים" של סזאן, ואלו של סרה (ראה: "מתרחצים" – סרה), אך אני מוצאת שהאופן בו הושג, הוא שהופך אותו להתגלמות מבריקה של הבדיקה העומדת בבסיס עבודה זו.

ראשית, המהלך האקראי של הרמת המצלמה, וכיוונה האופטימי והסקרני כלפי קו המים, האזור המסתורי והרומנטי, שממנו עשוי להבליח הנשגב, על-פי המסורת. שנית, תהליך ההתבוננות בתוצאה, הצילום שנוצר על-ידי אמצעי מתווך, התבוננות חקרנית ומעמיקה, שמניבה גילוי. שלישית, תהליך של הגדלה שיטתית חוזרת ונשנית, הנעשית באופן קפדני, על-מנת לסנן דימוי אנושי מתוך הרקע הסתום. ורביעית, התוצאה, שיוצרת מרקם כמעט אחיד מבחינה צורנית, אך מובדל מבחינה צבעונית, של דמות בעלת אפיונים קלאסיים-מלאכיים, שהיא התגלמות של הנשגב הרומנטי ממש, הצף מתוך הטבע (הנגטיב).

דמות האדם נדמית, מצד אחד, מפוסלת ונצחית, כאילו עמדה מאז ומעולם לנוכח הים, ומצד שני נראית כצל חולף. הכתמים הגרעיניים המרכיבים את הדימוי כולו, תורמים לתחושת התמזגות של האדם עם הטבע, והאופן הטכני שבו נוצר הדימוי, גורם להטמעת הטכנולוגיה לתוך מערך יחסים זה.

דימוי זה של המתרחץ, כשידיו פרושות לצדדים, והוא עומד בגבו אל הצופה, מרגש בפני עצמו, כפי שהוא מופיע כצילום, בתערוכה הראשונה, אך ברסט ממשיכה לנהל באמצעותו דיאלוג עם עולם הציור.

היא יוצרת מעין דיגיטליזציה של דמותו, על-ידי פירוקו לנקודות אור וכתמי-צבע, בדומה לסרה. (ראה: "מתרחץ קטן 1", "מתרחץ קטן 2", "מתרחץ קטן 3", "מתרחץ קטן 4", "מתרחץ קטן 5", "מתרחץ קטן 6", "מתרחץ קטן 7", "מתרחץ קטן 8", "מתרחץ קטן-טריפטיר" - 1994, "מתרחץ קטן-דיפטיר 2" – 1999, "מתרחץ קטן-טריפטיר עיגולים" - 1999).

הדמות מפסיקה להיות דמות, והופכת להיות תירוץ לקטלוג האמצעים שבאמצעותם נבנה ציור: עיגולים קטנים או גדולים, קווים אנכיים או רוחביים, פסים דקים או עבים, גריד משבצות וקווים מסולסלים. לפעמים העין עסוקה בפענוח ארכיון האמצעים, ולפעמים היא שבה ונאחזת בדימוי האנושי. כל אלו מנחים את הצופה לבדוק את מקומה של הממשות, שאינה מוחלטת. המתרחץ נראה כאילו הוא מפציע מתוך שדה הציור, ואז נשטף וטובע בו חזרה.

המקור לתהליך, הוא העובדה שהדימוי הראשוני הוא תוצאה של הגדלה, שחשפה את הגרעיניות, כלומר את היות הצילום משטח מכוסה נקודות צפופות, שאופני התקבצותן הם שיוצרים את הדימוי, ומכאן המעבר לציור, על שלל הדגמים הבסיסיים הקיימים בו.

העשייה הידנית האקראית נשמרת לאורך בניית מרחבו של הציור. עשייה ברמת המיקרו, העשויה עיגולים, או צורות גיאומטריות אחרות, היא אקראית, אך יחד נוצרת תמונה בעלת מבנה על. לדוגמא: "פרט מתוך הציור מתרחץ קטן".

<sup>41</sup> "דגנית ברסט, מבעד לרעלת הציור", 1996 – עמ' 10.

ציור השדה האחיד, והדימוי המפציע מתוכו, מקבילים לתחושה שגם התוכן מתגלה מעצמו, מתוך המבנה. היחס בין האקראי והמובנה משתמר בתהליך הבנייה של הציור עצמו. ההבלטה של התהליך הדידקטי השיטתי-כמו-מדעי, מאשש את ערך האמת הטמון ביצירה האמנותית ואת התוקף שלה.

ליוטאר מתייחס לקשר שבין הציור והנשגב. "משימת האמנות עודנה החתירה אל הנשגב הטבוע בבריאה, ההצבעה על מה שאינו ניתן להצגה ואינו קונסטרוקטיבי, מה שמהווה חלק מהתמורות האינסופיות של 'מציאויות'. ידוע לנו שהתהליך אינו נטול ייסורים, אבל ציירים אינם מתבקשים להשיב על השאלה כיצד נימלט מן הייסורים. השאלה הנוגעת להם היא מהו ציור". ("L'Inhumain", 1988).

גם השאלה הנוגעת לברסט, בסופו של דבר, היא "מהו ציור?".

שפת האמנות והכלים האמנותיים בהם ברסט משתמשת, הם שכלתניים וגיאומטריים, אך הערך של האידיאות, בהן היא עוסקת, מסתכם בסופו של דבר באופן בו הן מקבלות צורה על הבד. המחקר אותו היא מנהלת נערך בסיועם של הטכניקות האסתטיות, ולא על חשבון,

כשהיא מצליחה ליצור איזון משכנע בין פיגורטיבי למופשט, טקסטואלי וצירי.

אין הירארכיה המפרידה ביניהם, אלא כולם משמשים כלים לאנליזה חזותית.

## "BLOW UP" - 1993

סדרת צילומים זו נעשתה על-ידי הקרנה של הג'ולות עצמן על נייר הצילום הרגיש, ללא תיווך של מצלמה או סרט צילום. הג'ולות מבודדות ומוגדלות, כך שחושניותם החומרית מודגשת, האובייקט מנותק מהקשר המקובל, ומתהווה כדימוי המייצג חלל ברמה מיקרוקוסמית ומאקרוקוסמית כאחת. (ראה: "ג'ולה 1", "ג'ולה 2", "ג'ולה 3", "ג'ולה 4", "ג'ולה 5", "ג'ולה 6", "ג'ולה 7", "ג'ולה 8".)

הג'ולות ממוקמות במרכזו של פריים ריבועי, וצפות מתוך רקע שחור. בתערוכה, העבודות מוצגות כשהן ממוסגרות באופן סטרילי ואחיד, המזכיר קטלוג מדעי של 'דוגמיות'.

את החזרה, הנוצרת בין עבודה לעבודה בסדרה, מגדירה איה לוריא, בקטלוג התערוכה "השגבה ממוכנת" (1999), כדינאמית, ברוח הבחנתו של ז'לדלז.

על-פי דלז<sup>42</sup> חזרה סטטית, עיקרה שכפול והכפלה של מושג, ואילו חזרה דינאמית, מושתתת דווקא על הפערים הנוצרים בין גרסה לגרסה. בחזרה הדינאמית אין ייצוג או דימוי במרחב מותווה מראש, אלא אידאה ודינאמיזם הבוראים לעצמם מרחב תואם. רק הרוח או התודעה האנושית, הצופה בטבע החוזר על עצמו, מסוגלת להפיק מן החזרה דבר חדש.

הופעתן של הג'ולות, עם מרחבן הפנימי ומרקמן הייחודי, הנפרש כתוצאה מבידוד והגדלה בעזרת אמצעי מכאני ללא כל מגע יד אדם, מגלה לנו עולם שלם, הקיים בתוך מרחב בלתי-צפוי. התוצאה הצורנית מהפנטת ביופייה.

מעניין להשוות תערוכה זו עם "תערוכת תמונות נוף" מ-1995-1997 (ראה: "תמונות 1", "תמונות 2", "תמונות – קבוצה 2"). בתערוכה זו ברסט מתבססת על דימויים המתהווים במשחק מנהלים – שני לוחות זכוכית, שבחלל שלהם נכלאו חול, מים ואוויר. כתוצאה מטילטולם של לוחות הזכוכית, מתארגן החול בצורות שונות, המזכירות תצורות נוף. ברסט מצלמת תצורות נוף אלו, תוך שימוש בניירות צבעוניים ובתאורה מיוחדת.

איכשהו, על אף הפיתוי הצורני הקיים בעבודות, הן אינן נוגעות במשמעות הפיוטית באותה מידה כפי שהג'ולות. ייתכן וזאת על שום שישנו פחות שימוש מקרי בטכנולוגיה, ויותר הכוונה ידנית של האלמנטים. בהקשר זה, ייתכן ומידת הפיוט כרוכה ברמה מינימלית של מגע אנושי, או כפי שטענתי קודם, הנשגב תלוי במידה רבה ברמת האקראיות שמתוכה הוא נוצר, ולא דווקא מהעונג שמציעה הצורה המתקבלת לבסוף, או כפי שכותב ליוטאר<sup>43</sup>:

"האסתטיקה המודרנית היא האסתטיקה של הנשגב, הגם שבגרסה נוסטלגית.

היא מאפשרת את סימונו של הבלתי ניתן להצגה אך ורק כתוכן נעדר, בעוד שהצורה, הודות ללכידותה המובחנת, ממשיכה להציע לקורא או לצופה נחמה.

רגשות אלה אינם מכוננים את הרגישות האמיתית של הנשגב, הכרוכה במיזוג טבוע שלעונג וכאב: העונג הטמון בתבונה הנעלה מכל היצג, והכאב הטמון בדמיון או ברגש שאינם שווי ערך למושג.

הפוסט-מודרני יהיה זה שבמסגרת המודרני, מבליט את הבלתי ניתן להצגה שבהיצג עצמו. זה שמונע מעצמו את הנחמה שבצורות הטובות, את קונצנזוס הטעם המאפשר לחלוק באופן קולקטיבי את הכמיהה הנוסטלגית לבלתי מושג. זה שמחפש אחר היצגים חדשים, לא כדי ליהנות מהם, אלא כדי להאציל תחושה חזקה יותר של הבלתי ניתן להצגה.<sup>44</sup>

אני מוצאת שגם מבחינה זו, מתקיימת דיאלקטיקה באמנות של ברסט. מצד אחד, ישנו יופי רב הטמון בצורות שהיא יוצרת/ מגלה, אך מצד שני, אופן התהוותן של הצורות הוא המרכיב המשמעותי ביצירה. אופן התהוותה של היצירה האמנותית משמש דרך להמחזת התהליך שבו נוצר המשבר ההיסטורי של מעמד האמת, ומצביע על כך שהסדר (המדעי והאמנותי) הוא מקסם שווא.

"Difference and Repetition"<sup>42</sup> – עמ' 5-20.

<sup>43</sup> יש לציין שליוטאר הושפע מקאנט, שטען שהנשגב הוא האחר המוחלט של התפיסה הרציונלית, שאינו ניתן לייצוג בשל תודעתו המוגבלת.

<sup>44</sup> "The Postmodern Condition: A Report on Knowledge", 1979 – עמ' 81.

על תוקפה של האמת ועל מעמד האסתטיקה אומרת ברסט: "אני עובדת מתוך הרגשה שאם תוקף האמת נמנע מאיתנו בתחומי המדע, האמנות או הפילוסופיה, מה שנשאר זו האסתטיקה. גם התופעה שאנחנו קוראים לה 'יופי', היא סוג של סוד... היופי שאני מחפשת אינו יומיומי. הוא קשור לחיפוש אחר משמעות, ולכן החיפוש אחריו זהה לחיפוש אחר סוד."<sup>45</sup>

המצב הפוסט-מודרניסטי על-פי ליוטאר הינו דחייה נמרצת של מושג השלמות, כשהמסמנים שוב אינם נפגשים עם המסומנים כדי ליצור את אחדותו האונטולוגית של הסימן.

הוא מציין את הסופרים מרסל פרוסט וג'יימס ג'ויס ואת אמני האוונגרד המודרניסטים, כאישים אשר הצליחו לייצג את הלא-מיוצג. דרכם הוא מבקש למצוא דרכי ייצוג חדשים.

הוא מאמין שהדרך לכך היא באמצעות שימוש במה שהוא מגדיר 'ידע דימוני' (כלומר, ידע 'שדוני', בעל איכויות של כישוף), וטוען שבלעדי 'ידע דימוני', שיש בו מין החידוש המחשבתי וההכרתי, יתחזקו הדיכוי, האלימות והטרור.

אני מעדיפה להשתמש במושג 'קפיצה הכרתית', או הבזק של אינטואיציה, אך בכל מקרה, אני מוצאת שהאופן בו מתבוננת ברסט על העולם מלמד על יכולות מורכבות ביותר של התודעה, וייתכן שמאספקט מסויים יכולתה לשלב את האנליטי האסתטי והרוחני באופן כה מתוחכם ומרגש, יכול להיחשב כ'דימוני'.

---

<sup>45</sup> "החותר והבריקולר-מפגש עם דגנית ברסט", 1989 – עמ' 13.

## סיכום

דגנית ברסט עוסקת באשליה של המדע, יותר מאשר במדע עצמו, והיא משתמשת בצורות או במושגים הלקוחים ממנו, כשם שאמן אחר עוסק בדימויים או במושגים מן המיתולוגיה היוונית, למשל. הבחירה במדע כנקודת התייחסות, נובעת מאהבה לסיפור אותו הוא מציע, וכמודל להתבוננות על העולם, התבוננות שבסיסה חקרני.

כמו המדען, קיים בברסט הדחף למצוא את הסדר, ולארגן את העקרונות, אך בעוד שהמדען נוטה לרדוקציה דידקטית, ובכך משיג את המעמד הטוטלי של צדקת ההוכחה המדעית, מעדיפה ברסט להישאר בתחום הפילוסופיה של המדע, כלומר לעסוק במיון וארגון של האמצעים האמפיריים, מבלי לשקף את הסיבתיות שבמציאות עצמה.

ברסט עוסקת בעבודותיה גם בראייה, גם בטבע וגם באמנות.

הטבע הוא כפי שהוא נתפס על-ידי המדע המודרני, אליו היא רוחשת יחס של הערצה ופליאה, המלווים בספקנות. היחס בין האדם לטבע מתבטא במאבקו של האדם להבין את העולם.

במאמר "מוטציה, מים, מין, מקום", רועי רוזן מתייחס ל'דרמה של הסימן החזותי' אצל ברסט. אני מוצאת בעבודתה עדות ל'דרמה של המוח האנליטי', המבחין בתבניות וצורות, אך מודע לפרדוקס האקראי המתקיים בהן, כשבעבודותיה, לאורך השנים, ניכרת הבדיקה של האופן שבו נוצרת תבנית של דימוי מתוך האקראי והכאוטי.

היא עוסקת במדידות וארגון, אך יוצרת מצב של בלבול ותהיות. ישנו אובדן של האמון בדימוי כמייצג של העולם, אובדן אמון במערכות ייצוג היכולות לייצר משמעות. זהו המצב הפוסטמודרני, אך אין בעמדתה של ברסט קינה על כך. היא ממשיכה לעסוק בשאלה העקרונית והעל-זמנית לגבי יכולתנו לתפוס את המציאות, ולייצג את המוחלט והנצחי. היחס בין 'אשליה' ו'אמת' נבחן מתוך הטמעה של הטכנולוגיה המתווכת, לתוך מערך היחסים של האדם והעולם שמסביבו.

לכאורה, החיבור בין האמנות והמדע בפוסטמודרניזם עשוי היה להיות חלק מתהליך של החלת עקרונות רציונליים מדידים, גם על מעשה היצירה האמנותית, כך שמעניין לזהות את העיקרון ההפוך, המוסיף למדע את האלמנט הפיוטי. מתוך כך אפשר ללמוד על המידה הרבה שבה קיימת כמיהה אל הרוחני והנשגב בתודעה האנושית.

הערך הרוחני-פואטי בעבודתה של ברסט, נובע מהקפדה על אלמנטים אקראיים או מקריים במכאניקת העבודה. ההילה האמנותית של האובייקט, קשורה במידה רבה לנתק שלו מן המקור, אליו הוא מתייחס, והיא יוצרת ביטויים של הנשגב במקום בלתי צפוי זה, תוך בחינה מחודשת של הגדרתו ותקפותו.

או במילים אחרות:

**אמנות + אקראי = נשגב**

**התבוננות + מחקר שיטתי = אמנות**

**מכך נובע:**

**התבוננות + מחקר שיטתי + אקראי = נשגב**

**מ.ש.ל.**

## ביבליוגרפיה

- אביב, נעמי. **מבעד לרעלת הציור**, תקשורת/תרבות, 1/11/96
- איזנשטדט, אורנה. סודאי, מרב. פצ'י-בן-שושן, ג'ודי (אוצרות). **דגנית ברסט – מבחר עבודות, קטלוג התערוכה**, הגלריה הלימודית של החוג לאמנות, אוניברסיטת חיפה, 19/4/94
- בלס, גילה. **הצבע בציור המודרני: תיאוריה ופרקטיקה**, רשמים, 1996
- בן-אהרון, ישעיהו. **לקראת מפגש מחודש של מדע, אמנות ודת**, תקציר הרצאה לגבי מחקר המבוסס על הנחותיו של פרופ' אהרון קציר, 2001
- גבעולי, נחמן. **טבעו המתמטי של הטבע בעקבות הפרקטלים של דר' בנואהמנדלברוט**, מחשבות 1979, 48
- ג'יימסון, פרדריק. **פוסטמודרניזם או ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר**, הוצאת רסלינג, 2002
- גינתון, דוד. "הרהורים על מים ומפלצת", הארץ, 10/11/89
- לוריא, איה (אוצרת). **השגבה ממוכנת: אופני התבוננות בעבודותיהם של דגנית ברסט, יצחק ליבנה, גבי קלזמר**, קטלוג התערוכה, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות, אוניברסיטת תל-אביב, 1999
- מאיר, רבקה. **ציור נוף מושגי**, דבר, 5/10/89
- מלצר, בריג'ט. **מחיקת המבט- גרהרד ריכטר**, קטלוג התערוכה, מוזיאון ישראל, 1995
- סימן-טוב, נעמי. **משחק במוטציות מצחיקות**, הארץ, 9/4/97
- סנו, צ'רלס פ. **שתי התרבויות והמהפכה המדעית**, אונ' קיימברידג', 1993
- פוקו, מישל. **תולדות השגעון בעידן התבונה**, הוצאת כתר, 1986
- פיטובסקי, איתמר. **לוגיקה קוונטית והמזימה של הטבע**, עיון ל"ג, 1987
- פיירבנד, פול. **נגד שיטה: תיאוריה אנרכיסטית של ידיעה**, 1975
- פריגוז'ין, איליה. **סדר מתוך כאוס**, 1984
- צור, עוזי. **משפטי חלום מתוכנן להפליא**, הארץ, 25/4/97
- צור, עוזי. **האינסוף הקטן**, הארץ, 24/12/99
- צלמונה, יגאל (אוצר). **חקירות לוך-נס**, קטלוג התערוכה, מוזיאון ישראל, ירושלים, 1989
- קאנט, עמנואל. **ביקורת התבונה הטהורה**, הוצאת מוסד ביאליק, 1954
- קציר, אהרון. **מדע והומניזם**, בכור המהפכה המדעית, עם עובד, 1971
- רוזן, רועי. **מוטציה, מים, מין, מקום**, סטודיו, גליון 70, מרץ 1996
- רפפורט, טליה. **מעברים מצורות לתכנים**, דבר, 11/11/77
- רפפורט, טליה. **איזון מוצלח**, דבר, 16/2/83
- רפפורט, טליה. **משחקי ראש**, דבר, 19/4/85
- רפפורט, טליה. **השד, המזימה, המפלצת והנס**, דבר, 15/12/89
- רפפורט, טליה. **אחרי מות הציור**, דבר, 7/5/93



שחורי, רן. **מתי מתחילה האשליה**, העיר, 14/5/93  
שטיינר, מרק. **יישום המתמטיקה במדעי הטבע**, עיון, כרך ל"ה, חוברות ג-ד  
שטראוס, קלוד-לוי. **החשיבה הפראית**, תל-אביב, 1962  
שפי, סמדר. **הנשגב והרוחני בסדר היום החילוני**, הארץ, 4/7/99  
שפי, סמדר. **היאחזות בדימוי מעורפל**, הארץ, 15/12/99  
שקד, שלומית. **דגנית ברסט במוזיאון ישראל**, מעריב, 13/10/89  
תמיר, טלי. **החותר והבריקולר: מפגש עם דגנית ברסט**, סטודיו, 6/12/89

Crary, Jonathan. **Subjective Vision and the Separation of the Senses**, Techniques of the Observe, MIT Press, 1991

Deleuze, Gilles. **Difference and Repetition**, Athlone Press, 1994

Harrison, Charles. Wood, Paul. Gaiger, Jason. (editors) **On the relation of optics to painting**, Art in theory: An anthology of changing ideas 1815- 1900, Blackwell Publishers, 1998

Harrison, Charles. Wood, Paul. Gaiger, Jason. (editors) **The aesthetic act and pure form**, Art in theory: An anthology of changing ideas 1815- 1900, Blackwell Publishers, 1998

Kemp, Martin. "**Chapter 5: Seeing, knowing and creating**", The science of art: Optical themes in western art from Brunekkeschi to Seurat, Yale University, 1992

Levy, Ellen K. "**Repetition and the Scientific Model in Art**", Art Journal 55, Sprung 1996

Liotard, Francois. **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge**, introduction by Fredrick Jameson, University of Minnesota Press, 1984 42) Lyotard, Francois. L'inhumain, galil publishers, 1988

Stiles, Kristine. Selz, Peter. (editors) "**Chapter 5: Art and technology**" Theories and documents of Contemporary Art: A source book of artist's writings, University of California press, 1966

## נספח תמונות



סדרת ים המלח



דגנית ברסט



בתוספת מלח (חלקיק או גל)



מפת ישראל עם מעוין

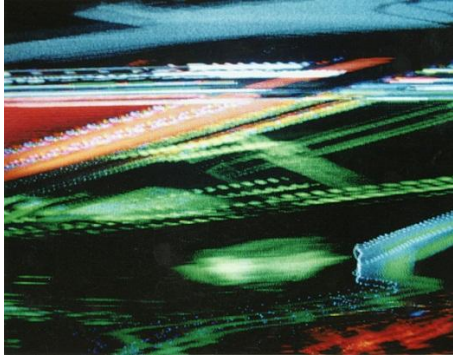


דגנית ברסט, דיוקן עצמי, 1975-1991, 85x85  
Dganit Barst  
Self Portrait, 1975-1991, 85x85

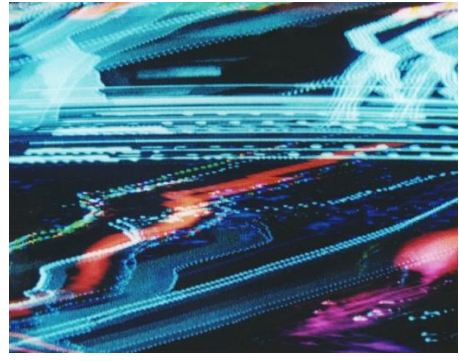
"דיוקן עצמי" 1975-1991



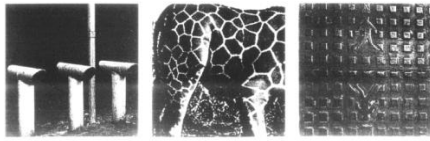
תערוכת המתרחצים – הנוכחות הנשית – מבט כללי



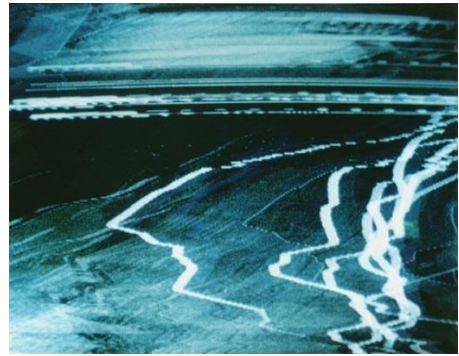
**הפרעה 2**



**הפרעה 1**



**פרט מתוך תערוכת המתרחצים**



**הפרעה 3**



**"מתרחץ הקטן"**



**"שקיעה עם שלוש העצים"**

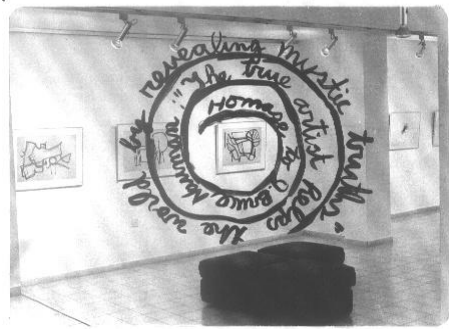


"המשקיף, השחין והצוללן מס' 2"



The Conspiracy of Nature, 1989. Oil on canvas, 191 X 275 cm.

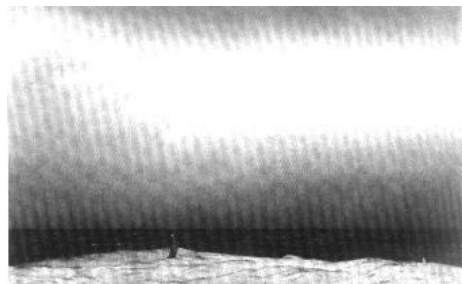
"המזימה של הטבע"



\*



"מחווה לברוס נאומן"



"נזיר מול הים"



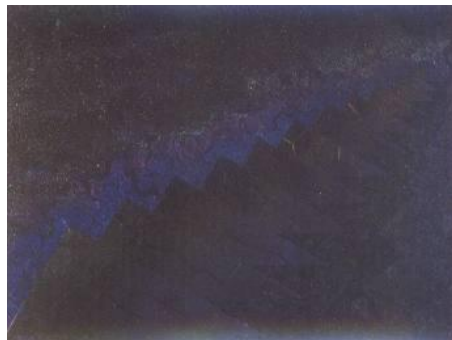
"פרט מס' 4"



"קו פיאנו"



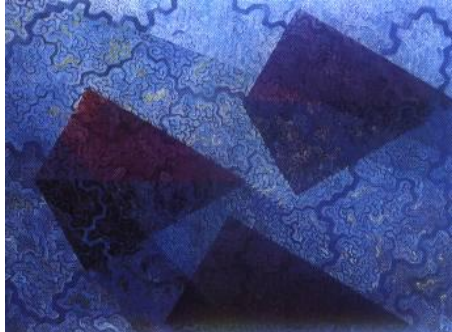
"פרט מס' 6"



"פרט מס' 5"



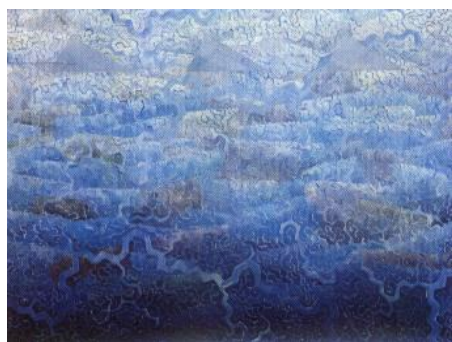
"פרט מס' 1a"



"פרט מס' 7"



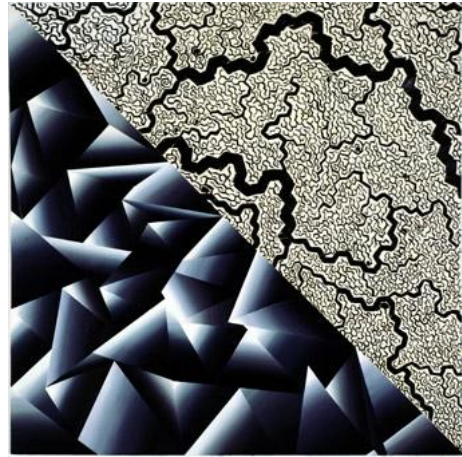
"פרט מס' 9"



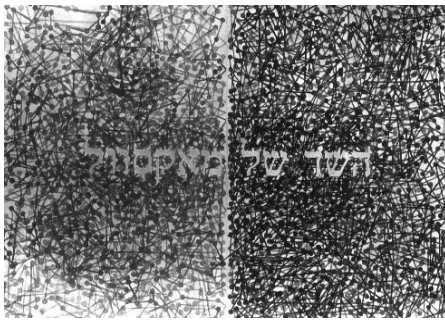
"פרט מס' a2"



"על-פי דיאלקטיקה (ורונזה)"



"פרט מס' 10"



"השד של מקסוול"



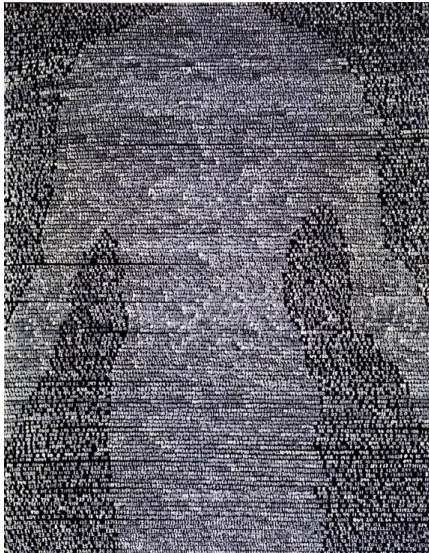
"על-פי דיאלקטיקה ותנועת בראון"



"מתרחץ קטן 6"



"המתרחץ"



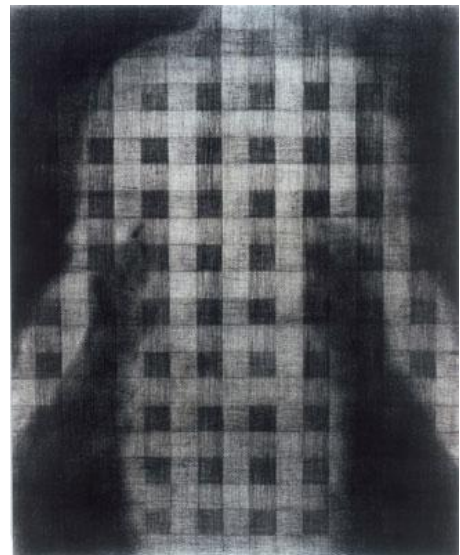
"מתרחץ קטן 2"



"מתרחצים" – סרה



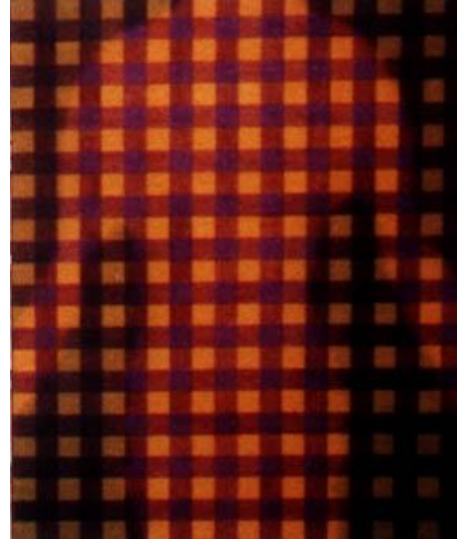
"מתרחץ קטן 5"



"מתרחץ קטן 3"



"מתרחץ קטן 8"



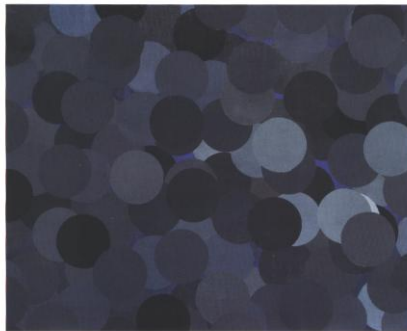
"מתרחץ קטן 7"



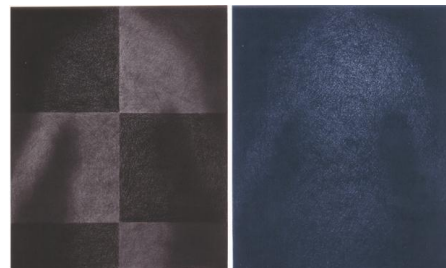
"מתרחץ קטן-טריפטיך עיגולים"



"מתרחץ קטן-טריפטיך"

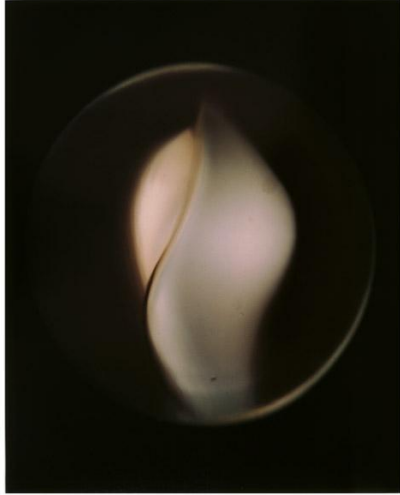


"פרט מתוך הציור מתרחץ קטן"

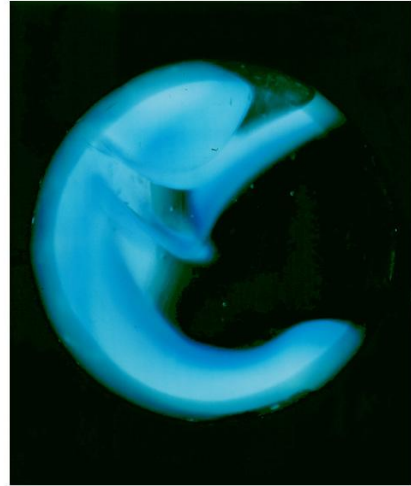


"מתרחץ קטן-דיפטיך 2"

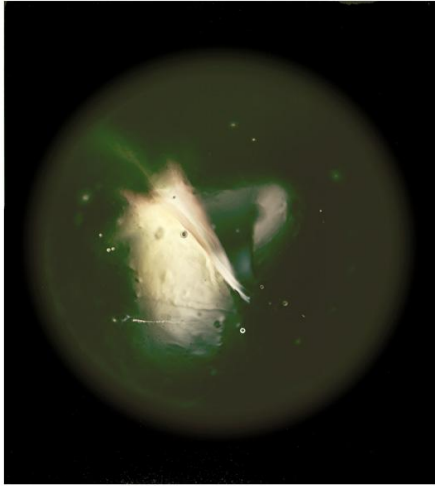




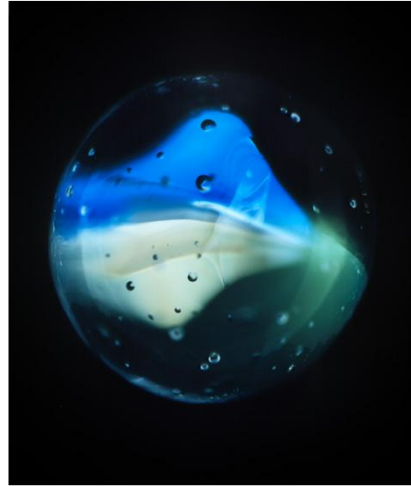
"ג'ולה 2"



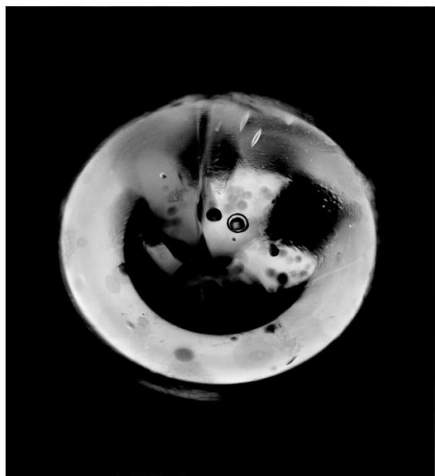
"ג'ולה 1"



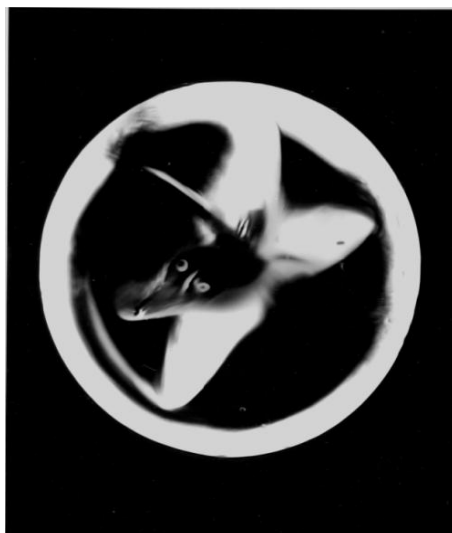
"ג'ולה 4"



"ג'ולה 3"



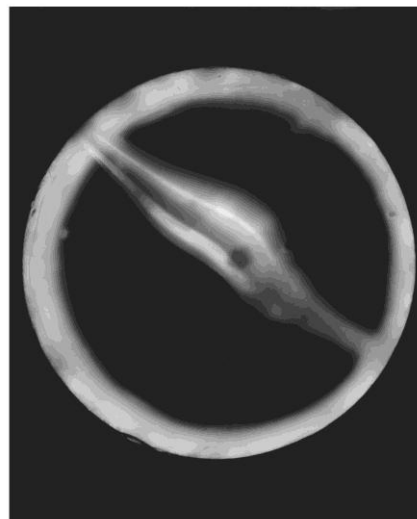
"ג'ולה 6"



"ג'ולה 5"



"ג'ולה 8"



"ג'ולה 7"



"תמונוף 2"



"תמונוף 1"



"תמונוף – קבוצה 2"