

הקונצים של אורי

אינטר סובייקטיביות ביחסי אמן-צופה

מאת: יצחק כרמל

ולא בכדי, האמנות נקראת בגרמנית קונץ, ואילו משחקה של הילדים נקראים קונצים. אליבא דה וויניקוט, כל ילד משחק, נוהג כאמן, בכך שיוצר לעצמו את עולמו ומסדר את העצמים שבעולמו בהתאם לסדר הטוב בעיניו. האמן נמצא בעמדת השליטה ובתהליך היצירה מוקנית לו שליטה של בריאת עולם, על-פי המיתוס היהודי של הגדרת הבריאה כיצירת הסדר של התהו ובוהו. בו בזמן, כשם שהתינוק נע בין האומניפוטנציה של אלוהים הבורא, מרכז העולם, והנפילה, המעבר החד לדבולואציה – חווית חולשתו, תלות קיומו באחר ודכאונו – ממנו עולים הכוחות היצירתיים. בתהליך שבא ביצירתו של אמן מתבטלים הגבולות שבין עולמו הפנימי, לעיתים הפרימארי לבין העולם החיצוני – המציאות, וזאת באמצעות האובייקטים האמנותיים. מה שמכונה התהליך השלישוני (בשונה מהפרימארי והסקונדארי) ולא בכדי מנסה התינוק לבלוע את האובייקטים החיצוניים שבעולם. הכל מובא אל פיו ובאמצעות נסיון הבליעה, בשלב המציעה ועטיפת האובייקטים ברוק – המשחזרים את הקשר לשד, המוכלל על העולם והמציאות. כך הוא מכיר בקיומם של האובייקטים החיצוניים, שלכאורה נבלעים והופכים במציעה וברוק לשלו, – מסומנים. מושלכים חזרה אל העולם אחרי שסומנו מחדש ברוק ובריר.

האמנות היא תמיד החרא – החומר הפרטי, המסומן בריח האישי, והיוצא מתוך העצמי באופן קונקרטי. הנבלע שעוכל ונפלט חזרה לעולם. הקדרות, החימר, כמו גם המשחק בבובץ והחול, מייצגים את היחס שבין הפנימי האישי (הקקי והרוק) לבין החיצוני טעון

בערך סימבולי. הצופה – המשאלה להתקבל. הרצון שהאמא תקבל את המתנה המסריחה, הרירית, מתוך גופו של התינוק. הצופה שיאשר את התוצר של האמן.

התערוכה שבחדר, (הגלריה), הכניסה לדירה בבית פרטי – כמו אצל רילקה עוסקת במתרחש בחלל, במרחב שבין חוץ לפנים:

”בבדידות משחקנו, התענגנו, על התמד ניצחי ועמדנו כאן

בחלל הביניים שבין עולם לצעצוע

בעמדה אשר יוסדה מלכתחילה

להוויתו של ארוע טהור”

(אלגיה דואנינו הרביעית)

בדידותו של האמן המשחק זקוקה למבטו, התייחסותו ואישורו של הצופה ובכך מצילה את האמן והיצירה כאחד מהבדידות והאוטיזם.

הנקישה על הדלת (רחם-לידה) והכתובת המודיעה ” Read my lips forget my words ” משמרת אותנו בשלב פרה מילולי. ותנועת הרהיטים בחדר, בסלון – המקרבת את היושבים זה אל זה.... התנועה היא ראשית החיים. זאת איננה עבודת רדי מייד במובן של לסדר את החפצים ולטעון במשמעות חדשה דרך הזזת המיקום בחלל הספציפי, כמו אצל דושאן. זאת מערכת יחסים של מפת הנוירונים של הנפש. כאשר המבט, התנועה של הצופה או דרך מבטה של האם התינוק המשחק באובייקטים בבדידותו. מבטו כמו גם תנועתו של הצופה, האם – הופך את האובייקטים לחיים – לבעלי תנועה.

התנועה, באמצעות מערכת חיישנים מורכבת – יוצרים בחלל מערכת של ”בריאה” ומשחזרים את חוויית הילדות הטרומ מילולית. – הרגשה של קסם – מאגיה, דתית –

אומנותית, אך קודם כל ראשיתית. ההתפעלות של הילד מהדומם שהופך לחי באמצעות האחר, ומנציח את הצורך בקשר – "אמן-צופה", "תינוק-אם" כדי לצאת מהבדידות, האוטיזם של העולם הפנימי באמצעות הבליעה וההקאה של האובייקטים המסומנים גם במבט.

וכך, הספות שנעות בחדר, כמו הצעצועים ב"מרי פופינס" שחוזרים למקומם בכוחות עצמם, או החביתה שמכינה את עצמה ב"צ'יטי צ'יטי בנג בנג".

הרהיטים בסלון זזים באמצעות הקשר עם הצופה – ובכך הופכים מדומם לחי. הגשמת משאלת האנימיזם נעשית ע"י האחר – הצופים בתערוכה.

נבנית שפה פרה מילולית שמבטלת את הבדידות, באמצעות החיאה של האובייקטים הדוממים, אך ללא יכולת ליצור קשר באמת. את התהליך הפרה ורבלי מאשר ארון הספרים החתומים, מרותכים, נעולים. עדות לחרדה מפני הפתרון הפטישיסטי, הסכנה באמנות ב"פטיש", ללא יצירת קשר אמיתי – אמן-צופה.

החפצים השונים, הרהיטים, ארון הספרים, הדלת ומדפסת תלת המימד, כולם טוטמים המתעוררים לחיים. החיים נוצרים באמצעות הצופה – שמתבונן, מגיב, מבקר – האנימיזם שהילד מתקשה להיפרד ממנו, ונשאר תמיד כחווייה דרך האובייקט האמנותי. היצירה חייה באמצעות הצופה. אצל אורי לוינסון היא אובייקט שמשתנה ומתהווה, ולעיתים נוצרת, כמעט באופן נואש בדיאלקטיקה הבינאישית.

כשהצופה יוצר את המציאות מתוך מה שהוגדר בקוד המחשב של האמן. החוויה של המפגש עם האובייקטים תוך השתנותם באופן הסובייקטיבי, אינדיבידואלי של הצופה, מאפשרת את קיומו של העצמי האמיתי – המפגש בין מציאות חיצונית ופנימית, טשטוש ההבחנה בין זכרי לנקבי, בין אקטיבי לפאסיבי, בין אמן לצופה. – מתוך האינטר סובייקטיביות נוצר העצמי האמיתי.

לצורך כך נעשה ביטול של הבחנה תרבותית נוספת – הדיכוטומיה שהתקבעה בתקופה הרומנטית בין טכנולוגיה, מדע, רציונאלי לבין אמנותי, חווייתי, ריגשי. לוינסון חוזר לימי הרנסאנס (בריאה מחדש), כשהאמן הוא גם הממציא, המדען. בכח העבודות הוא מדגים את הציטוט של ג'ונתן פרנזן ב"איך להיות לבד" מתוך "אלגיות גוטנברג: "הטכנולוגיה היא משכך כאבים והאמנות מרפאה". השימוש בטכנולוגית מחשבים מתוחכמת מאפשרת את יצירת המרחב שבו הצופה הסובייקטיבי כמו האמן – הופכים לסובייקטים. התערוכה כולה, האובייקטים שיצר האמן, יכולים להתקיים רק באמצעותו של הצופה. היצר של האמן במפגש עם היצר של הצופה הופכים את הטכנולוגיה ליצירת אמנות.

אובייקט האמנות שנולד מיחסי אומן-צופה, מגיב אל המציאות. בתהליך של תיווך בין המציאות הפנימית (של האמן) ביצירת המציאות החיצונית – בפרודוקט האמנותי דרך הקשר עם המציאות הפנימית של הצופה (החווייה האמנותית).

לוינסון מקטלג את עבודותיו על המציאות ב- 6 קטגוריות אשר ניתן לראות בהן צורות אחרות ל"מנגנוני הגנה", קרי לדרך שבה מתווכת המציאות החיצונית עפ"י המציאות הפנימית. בשונה מהרולד בלום ב"חרדת ההשפעה" אשר מסביר את חווית האמנות (השירה) באמצעות מנגנוני הגנה מוכרים, הקטגוריות מציעות התייחסות למציאות הכוללת עולם מחשבים, עולם וירטואלי, מציאות מדומה וכו'. לוינסון מנסה צורות חדשות של ארגון מציאויות, תפיסת המציאויות והמניפולציה של המציאויות.

1. Disposition = הסתה של דברים, הגדרה מחדש של משהו מוכר במציאות אחרת.

מנגנון שמתכתב עם ה- Displacement הפסיכולוגי ועם הדיון באומנות על

היחסים בין דמות, נושא לבין רקע.

2. Wormhole = עבודות טכנולוגיות, תכנותיות. מנגנון שנחוץ בתקופתנו להערכת

הקשר בין המציאות (בוחן מציאות) לבין העולם הווירטואלי. אלה מערכות

תכנותיות בעולם וירטואלי. יצירת מציאות פיסיית חדשה באמצעות תכנות. המקום שבו בוחן מציאות הופך למציאויות רבות. מה שמוביל להגדרה מחודשת של אמיתי ומדומה, והבנת המושג מציאויות בלשון רבים.

3. Antimatter = אמנות נטולת חומר (דוגמה: עבודות פרפורמנס). מה המשמעות של מה שלא ניתן לשמר, מלבד הזכרון של החוויה, המשמעות של זיכרון והעדות של הצופה.

4. Ducktail = חזרה לחומרי הגלם... לראשיתיות – להתכת הזרע בביצית, לכלל התהליך העוברי. הראשית שממנה הכל נוצר. ראשית שחומקת מההגדרה ממתי זה חיים?

המנגנון החמישי עוסק בקשר עם המציאות, בתפיסת המציאות כאמיתית או מדומה:

5. Luftgeschäft = אחיזת עיניים, ה"מסכה" המסתירה את האמת, אך מעוררת כלפיה תגובה. רק האמן מצליח לדעת שמה שמוצג כמציאות עבור הצופה, איננו כזה. עולם ההדמיה שכולנו חווים וחיים דרכו, שמייצר עבורנו גוף פיסי אמיתי, אך מדומה בו בזמן

6. Miss-take = גלגולה של התשוקה בכלל והתשוקה האירוטית בפרט. במנגנוני ההגנה המסורתיים, האמנות הינה סובלימטיבית לדחפים האסורים. הקטגוריה השישית מתייחסת למציאות עם ריבוי זהויות, ביטול המגדריות (גברי-נשי) ויצירת רצפים. ביטול הטאבו של תשוקות (סאדו-מזוכיזם)

בעבודת הדלת הנפתחת ניתן לראות רק חלק מתמונת האינטימיות של הזוג. אף פעם לא

יכולים לראות את הדלת, את מלוא האינטימיות הזוגית. כי פתיחת הדלת וסגירתה לא

מאפשרות התבוננות בווידאו כולו. פתיחת הדלת מפעילה צליל של טריקת דלתות. הילד שחש בתשוקה של ההורים, אך לעולם לא ידע מה מתרחש מאחורי הדלת הסגורה. קטעי תמונות, קטעי מציאויות בונים את הנסיון לתפוס את המציאות.

באמצעות הקטגוריות – מנגנוני ההגנה, שמתווכות בין המציאויות הפנימיות לבין

המציאויות החיצוניות נוצר הפרודוקט האמנותי.

מעשה האמנות מצליח להפוך במושגים של ג'וליה קריסטווה את ה- abject (הבזות)

ל- object.

לנוע מגרסת הילד (הפאלוס, הטוטם), מה- PreVersion אל גרסת האם.

כי לידת הפרודוקט האמנותי מחייבת את השניים – האמן והצופה. יחד מולידים באופן

אינטר סובייקטיבי את אובייקט האמנות. המבט, התגובה של הצופה – מפרה את האמן,

שנושא מגופו את היצירה... מאידך, האמנות הפטישיסטית כמו הפרוורסיה היא הצורה

האירוטית של השנאה והאובייקט והפרוורטי הוא תינוק שנולד כמוצר של יחסים ריקים,

חסרי חיים. הדרישה ליחסים בין האמן והצופה על מנת ליצור, ללדת סובייקט חי, זאת

עבודת אמנות שחיה, מתהווה בתנועה ובאופן סובייקטיבי מהמפגש שבין האמן לצופה –

אמנות שנועדה להימנע מחוויית המוות הנפשי – לחרוג מטריטוריית האין, ולהגיע למה

שמכנה ג'ורג'יו אגמבן – תהליך העדות – מהאירוטיזציה של האובייקט הריק אל

האובייקט המעורר – אל התוצר האמנותי.

האמן היפני אריושי (בהתייחס למיצג שבו מקיים יחסי מין עם אגזוז של מכונת) אומר

שעבורו האמנות נוצרת ב"רגע" שבין האוננות לפני האורגזמה. תפיסת האמנות

כנרקסיסטית, אוטו ארוטית, ובדידות, מוכרת מעבודותיהם של פרויד ועד לאקאן, Krisn

ועד Arieti שרואה ביצירה תהליך שלישוני (בשונה מתהליכים פרימאריים או סקונדאריים)

לוינסון עושה בעבודותיו תהליך מורכב – הוא חוזר למקומות הראשוניים של ימי

הילדות, החיפוש אחר מבטה של האם הצופה בתינוק – האמן, ומעודדת אותו לצאת

מהאוטיזם אל הקשר. אך מתוך הרגרסיה למקומות פרימאריים הוא איננו מתקבע בעסוק הנרקיסיסטי אלא דורש את היחסים המלאים עם הצופה כתנאי לקיומה של יצירת האמנות.

וכפי שמעיד: כבר בילדותו נהג לאסוף ערמות של חומרים ברחוב, לאגור בחדרו ולהטעיןם במשמעות (עיסוק ברדי מייד) – תוך כדי שהוא בונה "מכונות מוזרות". ספר לימוד האמנות שלו היה ספר המעגלים החשמליים של קורנהוף. אך הדרישה לסימביוזה (אם-תינוק) צופה-אמן מובילה אל מעבר לפרה אדיפלי/אדיפלי ליצירת קשר פוסט

אדיפלי. חדר הילדות מוחלף בחדר החושך (תרתי משמע) לצילום, לסרטי 8 מ"מ – תיהלוך העדות. רק בגיל 40 החל לקרוא ל"מכונות המוזרות" שבנה – אמנות. עד אז האמין שעוסק בטכנולוגיה. הגיל שבו מתרחש השינוי בנקודת הייחוס, מנקודת המוצא (ראשית החיים) והצבירה אל נוכח הסוף, המוות – מה שנותר. בעוד שהאמן הצעיר ע"פ מלני קליין יוצר מהראשית, מהיצר, מאמצע החיים היצירה נוצרת אל נוכח הסוף. רק אז החל לוינסון לקרוא לעבודותיו – אמנות ולעצמו אמן.

היצירה, הפרודוקטים האמנותיים של לוינסון, נוצרים דרך חוויה אינטר סובייקטיבית, כאשר לא תיתכן יצירה ללא המבט, הקול, התנועה של הצופה....

ובכך, כמו אצל הילד – עולמם של הוריו וגם הדברים שלא דוברו מעולם – חודרים לנפשו, קובעים את חווייתו העצמית ומבנים את נפשו. האובייקטיבי, האובייקטים, נוצרים מתוך קשר שכזה. יצירה ועשייה אמנותית הדדית של האמן שבונה מכונות מוזרות והצופה שחווה, נטען בהם, מתהלכים את מעשה האמנות, יוצרים מציאות.

ובכך, באופן הדדי נבנים המושאים ההרוסים והאבודים, ומשתקמת דרך החוויה, ההיפעלות והסקרנות, תחושת הערך העצמי, החיות.