

אמנות ופסיכואנליזה: לחשוב דברים קשים לחשיבה > המאמר מתמקד במכנה המשותף לאמנות ולפסיכואנליזה: הניסיון לייצג, לצור צורה או לדבר על דברים החומקים מדיבור וייצוג. בייחוד מובאות דוגמאות מתחום הקושי לחשוב את הטראומה, לעבד אותה ברמה הנפשית או לייצג אותה באמנות. בשונה מגישות פרשניות מסורתיות, שלעתים חושאות ברדוקציה של שפת האמנות לשפת הפסיכואנליזה, המאמר שואף לזהות ביניהן השפעות הדדיות, קווי דמיון ודיאלוגים אינטר־דיסציפלינריים.

ד"ר איתמר לוי פסיכואנליטיקאי, מנחה בחברה הישראלית לפסיכואנליזה. נוסף על עבודתו בתור מטפל, מדריך ומורה, ערך תרגומים לעברית בתחום הפסיכואנליזה (תומאס אוגדן, כריסטופר בולאס, מריון מילנר ומסעוד חאן). ב־2012 התפרסם ספרו הבית והדרך – עיונים בדמיון הפסיכואנליטי בהוצאת רסלינג.

נוסף על עבודתו בתור פסיכואנליטיקאי, כתב לוי ביקורת אמנות בעיתונים כל העיר, ידיעות אחרונות והארץ (בשנים 1979-1995), בסטודיו ובקטלוגים רבים. העמיד כמה תערוכות ציורים, ולאחרונה הציג עבודות קדרות בגלריה של בית בנימיני.

איתמר לוי

אמנות ופסיכואנליזה: לחשוב דברים קשים לחשיבה

בספרייה שלי יש שני מדפים של ספרים העוסקים בפסיכואנליזה ואמנות. רוב הספרים עוסקים בפרשנות על פי מגוון גישות: פרשנות על פי פרויד, יונג, קליין, לאקאן וכן הלאה. מקצת הספרים אינם מזוהים עם אסכולה כלשהי אלא מציגים סקירה היסטורית של הפרשנות הפסיכואנליטית לדורותיה, ומסתבר כי גם בתחום זה כבר ישנה הבחנה בין כמה גישות בעלות דגשים היסטוריוגרפיים שונים. לפיכך נראה כי לא זו בלבד שאי אפשר לדבר על "פרשנות" פסיכואנליטית בלשון יחיד, אפילו הדיבור על "פרשנויות פסיכואנליטיות" ברבים אינו פשוט, שכן גם ההיסטוריה של הפרשנויות נתונה לפרשנות. יש כמה וכמה היסטוריות שונות זו מזו בהתאמה לדעת הכותב או להווה שברצונו לנמק. כשם שההיסטוריה האישית של כל אחד מאתנו היא במידה רבה "מיתולוגיה אישית" הנכתבת רטרואקטיבית כדי להצדיק ולנמק את ההווה, כך גם ההיסטוריה של הפרשנות הפסיכואנליטית היא מעין גנאלוגיה מגמתית המבשרת את המגמה הדומיננטית בהווה לדעת הכותב.

במאמר קצר זה אין בכוונתי לסכם את ההיסטוריה של הפרשנות הפסיכואנליטית ואף לא להציג תמונה ממצה שלה בהווה. כמו כן, לא אעמוד על תרומתו של לאקאן לפרשנות, לא בשל הסתייגות אלא משום שאיני הדובר הנכון לענייניו. בעשורים האחרונים התפתחה הפרשנות של לאקאן במסלול נפרד מזרמים אחרים ועברה מידי הפסיכואנליטיקאים הקליניים לידיהם של חוקרים אקדמיים, ולפיכך היא ראויה לדיון בפני עצמה. נקודת המוצא שלי היא של מטפל, כלומר – של אדם שעיקר עבודתו הוא טיפול באנשים ולא בדימויים או בטקסטים. על כן הפרשנות שאני מציע היא חווייתית בעיקרה.

הפסיכואנליזה היא מתודה המסייעת לחשוב דברים שהם קשים לחשיבה. אפשר גם לומר שהפסיכואנליזה מפרשת את הלא-מודע, שהיא חושפת את המשאלה או הפנטזיה, החרדה או הקונפליקט, החבויים מעבר לדימוי וכדומה, ואולם כל הדברים האלה נכללים בטענה הרחבה יותר של "דברים קשים לחשיבה". חשוב לציין כי לאנליטיקאי בן זמננו, המושג "חשיבה" אינו מוגבל לתהליכים קוגניטיביים מודעים. המחשבה יכולה להיות גם רגש שקשה להכיל ולנסח אותו, תחושת גוף המסרבת לכל ניסוח מילולי, רעיון או חוויה שהם כה פרטיים שקשה לתקשר אותם, רצונות או משמעויות שונים זה מזה ואפילו סותרים זה את זה, שהקישור ביניהם נזיל וחמקני, או תחושות הוויה ושברי מחשבה המאיימים להתפוגג, כך שכל ניסיון לקבע אותם פוגם במהותם האורירית. אם כן, הפסיכואנליזה שואפת לחשוב מחשבות קשות לחשיבה לאו דווקא משום שהן אינטליגנטיות כל כך, אלא מכיוון שיש בהן איכות החורגת מתהליכי קוגניציה מודעים. אלו מחשבות שיכולות לחול הן על טבע האובייקט (האהוב/ה), האם או האב, כסף, מלחמה, מוות או אין-סוף) הן על טבע העצמי; למעשה, בסופו של דבר, כל מחשבה על כל אובייקט מתכנסת למחשבת העצמי – היחס שלי לאותו האובייקט. על כן אפשר לומר עתה ביתר פשטות שכיום הפסיכואנליזה עוסקת במחשבת העצמי!¹ מכיוון שהמתודה הפסיכואנליטית מכוונת לספק כלים למחשבת העצמי, ההיבט שהיא מיטיבה להאיר גם כאשר היא מיושמת בתחום האמנות הוא המחשבות העצמיות החומקות מניסוח, בין שהעצמי הזה הוא העצמי הסובייקטיבי של האמן, בין של הצופה בין של היצירה עצמה.

מה פירוש ה"עצמי" של היצירה? ברור שאי אפשר לדבר על ציור, צילום, או כל יצירה אחרת כבעלי נפש, ואולם אפשר לדבר על היצירה כמכשיר ליצירת מחשבות. מה חלקו של האמן, מה טמון ביצירה ומה חלקו של המתבונן?² בעקבות ויניקוט, אני רואה את חוויית האמנות, ובעצם את חוויית התרבות בכלל, כמתרחשת במרחב מעבר אשלייתי, שאין בו הבחנה ברורה בין סובייקט לאובייקט.³ במרחב המעבר הצופה

1 ניסוח זה נאמן בייחוד למסורת יחסי האובייקט, המסורת של קליין, ויניקוט וביון, מילנר, מלצר, מיטשל, אונגן, בולט ואחרים.

2 בניסוח "חלקו של המתבונן" אני מרמז לפרק בשם זה בספרו של גומברייך, אמנות ואשליה. מושג האשליה, הלכות מן הביקורת הרומנטית, הוא עקרוני בהקשר זה. ראו: ארנסט גומברייך, אמנות ואשליה: הפסיכולוגיה של הייצוג התמונתי, ירושלים: כתר, 1988.

3 להיכרות מעמיקה יותר עם המושגים "מרחב המעבר", "אשליה" ו"משחק", ראו: דונלד וודס ויניקוט, משחק ומציאות, תל אביב: עם עובד, 1997. לדיון מפורט בהשפעת הביקורת הרומנטית ובעיקר מושג האשליה על חשיבתו של ויניקוט, ראו: Turner, J. F., "A Brief History of Illusion: Milner, Winnicott and Rycroft", *International Journal of Psychoanalysis*, 83, 2002, pp. 1063-1082

חופשי לשחק בעבודה ולהשתמש בה ככל העולה על רוחו: לנסות לפענח אותה, לתקוף אותה במחשבתו, לדמיין שהיא נועדה בעבורו או שהוא יצר אותה, להתייחס אליה כרקע דקורטיבי או להשתמש בה כמכשיר המחולל חשיבה: מקפצה להפלטות הדמיון, מפתח לרגש, אובייקט היוצר תהליכים נפשיים או תיבת תהודה המהדהדת תקשורת מעמקים.

אולי הדברים נשמעים מופשטים וכלליים מדי. מכיוון שמדובר במחשבות קשות לחשיבה, גם הדיבור עליהן אינו קל. להלן אנסה להדגים את דבריי בעזרת דוגמאות מוחשיות.

יותר מכל מתודה פסיכואנליטית אחרת, עם השנים חל בפרשנות הפרוידיאנית תהליך של וולגריזציה. הפרקטיקות של חשיפת משמעויות מיניות לא־מודעות או קישור בין מוטיבים אמנותיים לבין אישיותו של היוצר הפכו לפס ייצור בנאלי, אף שלפעמים תוצריו פיקנטיים וסנסציוניים. כך, אין דוגמה משמימה יותר לפרשנות פסיכואנליטית מאשר לומר על משהו שהוא סמל פאלי. תותח ונקניק, נחש ומגדל, מטררייה ואקדה – כולם סמלים פאליים. ואולם העניין הפרוידיאני האמתי (בשונה מן הפרשנות היונגיאנית, המחפשת אחר הארכיטיפ) אינו במכנה המשותף אלא במה שמייחד כל אחד מן הסמלים השונים. התותח אינו נקניק; התותח מתכתי, תוקפני, יורה למרחוק כדי להרוס; הנקניק טעים ומזין, אולי אף מזין מדי. מרגע שנעבור מתותח כללי או מנקניק אנונימי למקרים הפרטיים, נראה כי אין המדובר עוד בסמל פאלי, אלא בלקסיקון שלם של תחושות, בספקטרום של רגישויות, בחוויה של "היות בעולם": האם כעת העצמי שלי ניצב וקוף ונוקשה או כפוף ורפוס? כיצד אני עומד לנוכח אהוביי ושנואיי? מתי אני פולט פגזים ומתי אני מלא עד להתפקע בחומרים מזינים? מתי אני שואף לחשוב קדימה, פנימה, לחדור לעומקם של דברים, והאם בו־בזמן אני יכול גם להיות מְכַל, פתוח, נכון להיחדר על ידי מחשבת האחר/ת? הסמל הפאלי או הווגינלי אינו רק אנקדוטה מינית אלא גם מצב הוויה של העצמי ועמדה כלפי האובייקט – מצב שקשה לדבר עליו או שהדיבור עליו תמיד חמקמק.

זה טבעם של דברים: אם הדימוי (בין שהוא תמונת חלום, בין ציור בין צילום) הוא מכשיר המחולל מחשבות, שבראשיתן הן בדרך כלל קונקרטיות וממוקדות, ובהמשך המחשבה נוטה לגלוש לעבר ההכללה וההפשטה. כאשר אנו אוכלים נקניק, הפעולה פשוטה וקונקרטית, אך מרגע שהנקניק הופך לסמל, כל השדים משתחררים.

דוגמה אחרת לסמל פאלי ייחודי היא אליס בארץ הפלאות – ילדה, שלעתים גופה מתנפח ומתמתח ולעתים הוא מתכווץ ומצטמק. אליס היא סמל פאלי מפתיע ומעניין, הן בשל היותה ילדה, כלומר, סמל המשלב מרכיבים נשיים וגבריים, בוגרים וילדיים, הן בשל התנודות הדינמיות בממדי הגוף והתנודות הדרמטיות בין שליטה

לחוסר שליטה, כשלבסוף השליטה מושגת בעזרת נגיסה מסמל פאלי אחר – הפטרייה. אליס והפטרייה, שאפשר להוסיף עליהן גם את הזחל המעשן, אינם רק סמלים פאליים אלא מחשבה מורכבת, תהליכית ורבת קולות, מחשבת העצמיות של הפאלוס שהלך לאיבוד במעמקי מאורת הארנב. הפאלוס, שבדרך כלל מאופיין בצורה מובהקת (בניגוד לאיבר הנשי, הנתפס נסתר וחסר צורה), מגלה כי בבסיסו הוא חסר צורה, אלסטי, כחומר ביד היוצר. אגב, גם הזחל מאופיין בגלגולי הצורה שלו. אפשר לומר כי העצמי הפאלי מגלה באליס את היפוכו, את צד הצל שלו. אליס היא סוג של פאלוס פסיכוטי, חוויית עצמי-גוף משוגעת, אבדן קואורדינאטות מוחלט – וזו חוויית עצמי המעניינת את הפסיכואנליטיקאי בן זמננו: משהו שקשה לנסח אותו ולתת לו צורה, שכן הוא כולל תהליכי התהוות ומצב בסיסי של חוסר צורה.

בהקשר של דימוי הילדה אליס, אני נזכר באחד מחבריי שהיה מפקד טנק במלחמת יום כיפור וחווה חוויית קשות מאוד. בעבור הלוחם, מלחמה היא דבר שקשה מאוד לדבר עליו דיבור עמוק המוסר את חוויית העצמי, והנתק בין החוויה לדיבור עליה מוחשי ביותר. ככלל, טראומה היא דבר קשה לחשיבה. שנים אחרי המלחמה עוד נהג חברי לומר בהזדמנויות שונות: "הייתי רוצה להיות ילדה שוויצרית קטנה". הניגוד החד בין הטנק לבין הילדה כמוהו כסוג של טראומה פאליית שקשה מאוד לחשוב אותה, לא כל שכן לתקשר אותה. העניין אינו רק במעבר הדרמטי בין הסמל הפאלי לניגודו, אלא בחוויית העצמי הפוגש בחרדותיו העמוקות ביותר.

גם הצייר דוד ריב (נ. 1952) חווה חוויית קשות באותה המלחמה, והוא מתייחס אליהן בציוריו, לעתים במישרין, ואולם בהיבט רחב יותר אפשר לדבר על מכלול יצירתו בתור ניסיון לתקשר טראומה. הנה כתבתי משפט פשוט, נכון עובדתית, ובהרגשה שלי כתבתי "נח בשבע שגיאות": "ניסיון?" "לתקשר?" ניסיון לבטא? ניסיון ליצור דמות למשהו שבמהותו הוא חסר דמות? להעניק צורה לחוויה? המושג "טראומה" הוא מעין מסמן חידתי (אניגמטי)⁴ – מסמן שמטבעו אין אפשרות לפענח אותו, להעניק לו דמות וצורה, אך עם זאת הוא מסקרן, מפעיל ומפרה את הדמיון. אמן המנסה לתקשר טראומה ימצא עצמו במהרה עומד לנוכח חוסר יכולתה של השפה למסור חוויה בלי להרוס אותה. אכן, בטיפול פסיכואנליטי כל חוויה חייבת להיהרס לפני שהיא נוצרת מחדש. חוויית הילדות, המלחמה או המין הופכות לנרטיב. חוויית החלום נהרסת בעת שהחלום מסופר בטיפול והופך לטקסט; החלום מאבד מחלומיותו בעת שהוא מסופר במילים, שכן המילים מודעות לחוסר היכולת שלהן, ומכאן הצורך בהערות נלוות כגון: "זה מעורפל", "זה הזוי", "זה לא היה בדיוק כך", "אינני יודע

4 ז'אן לפלאנש, יסודות חדשים עבור הפסיכואנליזה, תל אביב: תולעת ספרים, 2012.

PLACEMENT AND SOME TEN INFANTRY WHO'D BEEN STATIONED THERE. WHEN IT STARTED TO BE LIGHT WE SAW A COLUMN OF SYRIAN TANKS ALONG THE ROAD BELOW, TWO OR THREE HUNDRED METRES AWAY, AND INFANTRY STARTED COMING UP THE HILL. ONE OF OUR OFFICERS SHOT DOWN AT THEM WITH A MACHINEGUN; I WAS SENT WITH A COUPLE OF OTHERS TO GET AMMUNITION FROM A NEARBY TANK. WE PASSED THE BODY OF AN OFFICER, A SWEET GUY FROM MY UNIT AND RAN INTO ANOTHER SOLDIER OUTSIDE WHO STARTED SHOOTING AT US POINT BLANK. WE FELL ON OUR BELLIES CRYING "DON'T SHOOT!". IT WAS ONE OF OUR MEN, MY TANK COMMANDER WAS SHOT IN THE ARM AND SHOULDER. WE RETURNED WITH THE AMMUNITION, I WAS SENT WITH SOMEONE ELSE TO HELP DEFEND OUR POSITION, BUT APART FROM SPENDING A LOT OF BULLETS PROBABLY DIDN'T DO MUCH GOOD. ACTUALLY I PROBABLY GOT OFF A COUPLE OF SHOTS AT A VEHICLE SENT TO EVACUATE US. IT DIDN'T ARRIVE, I BELIEVE THE PEOPLE IN IT WERE ALL KILLED BY THE SYRIANS. AFTER A WHILE THE SYRIANS STARTED SHELLING THE HILLTOP AND I SCRAMBLED BACK IN THE BUNKER. AS DARK APPROACHED WE COVERED THE ENTRANCE TO THE SMALL CROWDED BUNKER WITH A SHEET OF TIN AND WAITED FOR THEIR TROOPS TO ARRIVE. OUR RADIO WAS STILL WORKING AND WE REPEATEDLY ASKED FOR SOME FORM OF ASSISTANCE, EVACUATION OR FIRE ON OUR POSITION BUT THE GENERAL SITUATION WAS SO FUCKEDUP THERE WAS NOONE TO HELP US. PD

1. דוד ריב, לא היה מי שיעזור, 1999

איך להסביר את זה". החלום הנחלם מחדש, חלום המילים, כולל ממד רפלקסיבי, וכך הסיפור כולל הסתייגויות מעצמו והכרה במוגבלותו.

בשנת 1999, עשרים ושש שנים אחרי אותה המלחמה, צייר דוד ריב את לא היה

תמונה 1

מי שיעזור, ציור־טקסט שהוא מצייר־מספר בו על המוצב המופגז והמכותר ברמת הגולן, על חברים שנהרגים ונפצעים סביבו, על ההסתגרות בבונקר החשוך ועל בקשות העזרה בקשר, שלא נענו מכיוון ש"לא היה מי שיעזור". הסיפור מתחיל במקוטע באמצע משפט, ואף מסתיים במקוטע. הקצוות פרומים. הוא מסופר באנגלית, שפה זרה. אי אפשר לספר את הטראומה ואי אפשר לצייר אותה. הציור־סיפור מנכיח את כישלון הייצוג דרך הסיפור על הטראומה, שהוא גם סיפור על דיבור נואש שאינו נענה. הנה בפנינו רגע עצמתי המשנה את מהלך החיים, והרגע הזה אינו ניתן לציור ולחשיבה.

איני טוען כי הטראומה היא המשמעות "העמוקה" או "הנכונה", ודאי לא היחידה, של יצירתו של דוד ריב. טענתי היא, כי גישה פסיכואנליטית ליצירתו אינה יכולה שלא לדון בה (גם) כניסיון לחשוב את הטראומה. הטראומה היא המסמן האניגמטי המייצר עוד ועוד מסמנים, השואפים לחשוב אותו אגב מודעות לכישלונם. הציור אינו יכול "לחשוב את הטראומה" עד תום, שהרי אין כל אפשרות כזו, ואולם הציור יכול ליצור מחשבות על הטראומה ועל מגבלות הייצוג שלה, ליצור סוג של "שיח טראומה".

בסוף שנות השבעים של המאה העשרים הפך שיח הטראומה באמנות הישראלית לשיח של דור, לצומת המפגיח את כישלון הייצוג של טראומת המלחמה, התרבותית והנפשית, עם כישלון הייצוג של שפת האמנות. נוצר רגע היסטורי שבו שבר תרבותי-



2. מיכל נאמן, העיניים של המדינה, 1974

דורי-נפשי חיפש ביטוי באמנות, שהייתה גם היא במשבר המתמשך של סוף המודרניזם.⁵ יצירתה של מיכל נאמן (נולדה 1951) העיניים של המדינה משנת 1974 היא תצלום של שלט שהציבה האמנית על חוף הים, ובו ציטוט מדבריו של חייל שרואיין בטלוויזיה אחרי כיבוש החרמון במלחמת יום כיפור. בדבריו ציטט החייל את מפקדו, שאמר כי מוצב החרמון הוא "העיניים של המדינה". בפנינו ייצוג מרוחק, צילום של כיתוב על פי דיבור מיד שנייה, ציטוט של קלישאה, של מילים דלילות משמעות – דווקא המילים הבנאליות האלה נבחרו כדי לנסח את הטראומה, ולרגע נראה שהן מצליחות. העננים המצטברים בשמים, הארעיות והבדידות הצנועה של השלט, צחיחות חוף הים של תל אביב והמרחק ממנו אל ההרואיות של מוצב החרמון, הכתיבה "התמה" – כל אלו ממחישים את הקושי לחשוב את הטראומה, הקושי לייצג את הממשות.

גם ציורי החיילים של משה גרשוני (נולד 1936), השקיעות האפוקליפטיות של גבי קלזמר (נולד 1950), חצר תל חי של תמר גטר (נולדה 1953) ויפה, אום אל פאחם של ציבי גבע (נולד 1951) מנסים לחשוב את הטראומה הנפשית-תרבותית במשולב עם הטראומה של האמנות, שאיבדה אמון ביכולתה "לייצג". מבחינה זו, נוצר מפגש מעניין בין האמנות לפסיכואנליזה. האמנות הפוסט-מושגית הייתה אמנות פוסט-טראומטית. זו אמנות שהפכה ספקנית מאוד בנוגע לשפה החזותית וליכולת "לתקשר חוויה" במישורין; זו אמנות שאיבדה את האמונה ביכולת של השפה לייצג נכוחה או אפילו לעורר חוויה אותנטית כלשהי, לא רק טראומה. באותו הזמן התמוטטו פרדיגמות

5 לדיון נרחב יותר בייצוג מלחמת יום כיפור באמנות ישראל, ראו: גרעון עפרת, "1973", זהות, זיכרון, תרבות, ירושלים: כרמל, 2012.

גדולות גם בפסיכואנליזה (פסיכולוגיית האני, האמונה בניטרליות, כאובייקטיביות ובתוקף המדעי של הפסיכואנליזה), וגברה השפעתן של תיאוריות המכירות בשרירותיות השפה ובניתוק שלה מן הממשי (לאקאן) תיאוריות המכירות באי־היכולת לתקשר את חוויית העצמי (ויניקוט), תיאוריות החוקרות את קשיי החשיבה (ביון) ותיאוריות המכירות בהבניה חברתית וברלטיביזם אינטר־סובייקטיבי (פמיניזם, גישות קונסטרוקטיביסטיות־התייחסותיות).

כל אחד מן המפגשים האלה, בין לאקאן למיכל נאמן או בין ביון לדוד ריב יכול להיות מרתק, אך לענייננו, עיקר החשיבות הוא בעצם המפגש. יש מהלכים מקבילים בין הפסיכואנליזה ובין האמנות. הן אמנים הן פסיכואנליטיקאים מנסים לחשוב דברים קשים לחשיבה. לעתים הפסיכואנליזה מקדימה את האמנות ומפרה אותה, ולעתים האמנות היא זו שמקדימה את הפסיכואנליזה; אך האם הפסיכואנליזה גם מופרית? נראה לי שבשנים האחרונות התערער במקצת היחס החד־כיווני של הפסיכואנליזה בתור פרשנית של האמנות. לעתים הפסיכואנליזה מנסה גם ללמוד מן האמנות, אך אולי עדיף שלא לדבר בשפה היררכית של מי מפרש את מי או מי לומד ממי, ועדיף לדבר על דיאלוג מפרה בין שני סגנונות חשיבה.

כל עוד מדובר בניסיון לחשוב את העצמי (את הגוף, את הטראומה, את הרגש, את החוויה), שפת האמנות ושפת הפסיכואנליזה מתקיימות יחד ואף משתלבות ומשלימות, כמו נועדו זו לזו. כאשר מדובר באמנות בעלת מגמה הבעתית, התרומה של הפסיכואנליזה ברורה מאוד. ואולם מה באשר לאמנות שאינה עוסקת בעצמי? הרי תמיד היו במודרניזם גם זרמים אנטי־פסיכולוגיסטיים שאינם מתמקדים בהתבוננות פנימית ובביטוי נפשי. לדוגמה, מה לפסיכואנליזה ולאמנות הפופ, שנראה כי פרשנות סוציולוגית או כלכלית, אנתרופולוגית או פילוסופית, רלוונטיות יותר בעבורה? תמיד אפשר לכפות פרשנות פסיכואנליטית: סדרת בקבוקי "קוקה קולה" כדימויים לעצמי הכוזב והמנוכר, אלביס פרסלי באקדח שלוף כאידאליזציה פאלית. ואולם ספק בעיניי אם פרשנות כזו יכולה שלא להיות בנאלית, ואפילו היא מכירה בבנאליות של עצמה. נתחים נכבדים מן האמנות בת זמננו מעוגנים בשיח חברתי־פוליטי או כלכלי־ביקורתי, שבמידה רבה רואה בעצמו פוסט־פסיכואנליטי שאינו עוסק בעצמי הפנומנולוגי, לפחות שלא במצוהר. יתר על כן, בעשורים האחרונים הפנימה האמנות עצמה את החשיבה הביקורתית והפרשנית, והיא רחוקה מלהיות מדיום תמים. כשם שהפסיכואנליזה היא כלי מחשבתי, רפלקסיבי וביקורתי, כך גם האמנות. אם כן, כיצד תתמודד הפסיכואנליזה עם אמנות כזו? דרך אפשרית אחת היא להודות בצניעות בקוצר יד, ללמוד לזהות מתי פרשנות פסיכואנליטית אינה רלוונטית, מתי היא "פרשנות חלשה", שלכל היותר מסתפקת במעמד של הערת שוליים.

דרך אחרת, המוצגת במאמר הנוכחי, היא לעבור למודל דיאלוגי של "פרשנות הדדית" או של דיבור מפרה, שאינו בהכרח פרשני, כששני הצדדים משפיעים ומושפעים.

בהמשך הדברים אמנה כמה דוגמאות לדיאלוג בין-תחומי מפרה כזה, דוגמאות מתחום הפסיכואנליזה, מתחום הפרשנות ומתחום האמנות, אך שוב יש לציין כי ההבחנה בין התחומים האלה אינה חדה. ישנם פסיכואנליטיקאים שהם גם אמנים חזותיים, אלא שהיצירות שלהם נשאות ורטואליות, וישנם מבקרים שהם גם פסיכואנליטיקאים, החושבים את העצמי דרך הציור.

להלן כמה אנליטיקאים שבראו עולמות חזותיים במילים ובדימויים: דונלד מלצר מדבר על גאוגרפיה ועל ארכיטקטורה של הנפש, על מרחבים פתוחים וסגורים המעצבים את העולם הפנימי. בייחוד מעסיק אותו "הקונפליקט האסתטי" – היכולת להתפעם מיופי, היכולת להתאהב דרך המבט, כמעין שריד של אהבה ראשונית: אהבת התינוק לאמו היפה בלי שיוכל "להבין" או "להכיר" אותה. תמיד האובייקט האהוב (האם, האהוב/ה, הציור) כולל מידה של אי-ניתנות-לחשיבה, מידה של פנימיות נעלמה. מלצר מתאר מצב ראשוני של עצמי המתפעם מיופי/אהבה, ואולם בלב היופי הזה יש משהו בלתי נגיש – הפנימיות של האחר, המעוררת חרדה אך גם מפעילה את הדמיון בלי להתמסר לו לחלוטין. האהבה מעלה את הצורך בחשיבה, והיכולת לאהוב כרוכה ביכולת להכיל את החלקים הלא-ניתנים-לחשיבה בעצמנו ובאחר.

אפשר לראות דמיון כלשהו בין הקונפליקט האסתטי של מלצר לבין מושג "היכולת השלילית" של המשורר הרומנטי ג'ון קיטס, המתאר את היכולת לשאת אידידיעה – מצב המפעיל את הדמיון כדי למלא את החסר. האסתטיקה הרומנטית הזאת, "האסתטיקה של ההעדר", מופיעה במגוון דרכים בפסיכואנליזה של העשורים האחרונים.

הקרבה בין האסתטיקה של ההעדר לקונפליקט האסתטי של מלצר ניכרת גם בינם לבין "המסמן האניגמטי" של לפלאנש, שנוכח לעיל. פני האם, מוקד עולמו של התינוק, הם מסמן אניגמטי, שכן התינוק אינו יכול בשום אופן לפענח את עולמה הפנימי של אמו, המורכב הרבה יותר מעולמו. גילוי האחרות שבאובייקט, כמעין חור שחור בלב המבט, הוא מצב שיוכל להיות מפיח ומשתק, אך גם מצב המפעיל את הדמיון ואת החשיבה, מקור לצמיחה ולחיוניות נפשית. בדומה לקונפליקט האסתטי של מלצר, גם בעבור לפלאנש הנעלם הגדול הראשוני אינו החשכה שבלב העצמי אלא הנעלם שבלב האחר/ת (אם כי מובן שדרך החשיבה החידה הזאת מופנמת והופכת לחלק מן העצמי).

האם הדברים האלה מופשטים מדי? בהתבוננות בציור־כיתוב לא היה מי שיעזור של דוד ריב עולה השאלה: למי הוא מספר את הסיפור? אל מי מופנה הדיבור על אירועי המלחמה? ובעצם אפשר גם לשאול: מי הוא הדובר? קל לומר כי הצייר הוא הפונה אל הצופה־הקורא. אבל מי הוא הצייר ומי הוא הצופה־קורא הזה? אם נאפשר למילים האלה להדהד במלוא כאבן ויאושו, "לא היה מי שיעזור", והנה ילד דובר אל (ועל) אימא: וכי אל מי פונים לעזרה? ולמה היא אינה שם לעזור? איני טוען כי המשמעות "העמוקה" (הסיבתית) של הציור היא טראומת נטישה אימהית, אלא כי הטראומה המתוארת בו מהדהדת ברבדים עמוקים וקדומים. במקרה זה, ההקשבה האנליטית מסייעת לחשוב את הציור ברובד נוסף.

גם ביצירה העיניים של המדינה של מיכל נאמן, המילים מהדהדות ברבדים אימהיים. המדינה היא הארץ, המולדת, אך נוסף על קלישאות המלחמה הגבריות ניכר בביטוי רגש המופנה אל אישה: "עיניים שלי", "אהובה", "אתן את נפשי עבורך".

האימא החזותית הראשונית אינה בהכרח דיוקן ריאליסטי אלא דימוי חידתי שעבר הפשטה ויכול להתגלות במגוון ביטויים מבעד לדימויים שונים. הקונפליקט האסתטי של מלצר והמסמן האניגמטי של לפלאנש הם מעין עקרונות ארגון של החשיבה החזותית ולא דמות דיוקן ריאליסטית. האם הראשונית, כמו הפאלוס או הוואגינה – אינם "דימויים" אלא מעין תבניות מופשטות שהעצמי חושב בהן את עצמו.⁷

האסתטיקה של ההעדר מובילה, אולי בדרך פרדוקסלית, לאסתטיקה של שפע. החסר מוביל לעודפות כאשר הדמיון מנסה למלא את הוואקום האניגמטי. הדבר שקשה כל כך לחשוב אותו הופך למעין מחולל מנטאלי המייצר תהליכים נפשיים. הכותבים הבולטים באסתטיקה הפסיכואנליטית של העודפות הם כריסופר בולאס ותומס אוגדן. שניהם מביעים התפעלות מעושר החשיבה הלא־מודעת והסמוכה למודע, מן הרשת האין־סופית של אסוציאציות חופשיות וחלימה בהקיץ. התהליכים היצירתיים של העצמי מתרחשים בהיסח הדעת. האסתטיקה של האסוציאציות החופשיות, של "מצבים שעל סף החלום" בלשונו של אוגדן, מאפשרים להתקרב למצב של חוסר צורה נפשית או של צורה דיפוזית, רב כיוונית ונעדרת מרכז.

מידה כלשהי של קרבה ניכרת בין אסתטיקת השפע והעודפות של בולס ואוגדן לבין הרשת הריומטית של דלו וגוואטרי – רשת אין־סופית של שורשים תת־קרקעיים, המתפרסים בהומוגניות לכל כיוון. אלא שבהקשר הפסיכואנליטי, הדיאלקטיקה שבין צורה לחוסר צורה היא בלב העיניים. החשיבה מתחככת בבלתי־ניתן־לחשיבה.

7 בדומה לבית ולדרך, שני דימויים שגם הם תבניות יסוד בחשיבה החזותית, ראו בספרי: אימרת לוי, הבית והדרך, תל אביב: רסלינג, 2012.

האסתטיקה של האסוציאציות החופשיות אינה מתבססת על מודל תיאורטי אלא על הפרקטיקה הפסיכואנליטית: על הדיבור האסוציאטיבי ועל הקשב המתנודד בין פיזור להתמקדות, בין נדודים לחניות. החשיבה הפסיכואנליטית שונה מחשיבה אקדמית. היא שיטתית פחות ואינטואיטיבית יותר, ליניארית פחות וריזומטית יותר. בולאס מדמה אותה לארכיפלג – קבוצת איים פזורה באוקיינוס רחב ידיים.

סגנון החשיבה הפסיכואנליטי אינו זר למבקרי האמנות. במעבר מן הפסיכואנליטיקאים־האמנים אל המבקרים־הפסיכואנליטיים נראה כי המשותף להם הוא סגנון החשיבה ולא העוגן התיאורטי. רולאן בירת פועל כפרוידיאני אורתודוקסי בתשומת הלב שלו לפרטים וביכולתו לחלץ מן הצילום את הפרט המקרי, הפונקטום, ולהפוך אותו למפתח הפרשנות.⁸ התוכן הגלוי והמוצהר של הצילום, הסטודיום, הופך למעין סיפור כיסוי, ואילו הפונקטום הוא מעין פרט שולי, סימפטום או פליטת פה חזותית, המסגירים את המשמעות הסמויה. הפונקטום הוא חבל הטבור המוביל אל הלא־מודע של הצילום – "הפרט המכריע" המערער על נקודת המבט ומהפך את הפרספקטיבה.

מבקר אחר, שאינו נסמך על פרשנות פסיכואנליטית אך במידה רבה חושב כאנליטיקאי, הוא טי. ג'יי. קלארק בספרו מראה המוות.⁹ קלארק תיעד את מחשבותיו כאשר קרוב לחצי שנה התבונן יום־יום בשני ציורים של ניקולה פוסן שהיו מוצגים ליד הספרייה שעבד בה. בתחילה הוא מתאר את הציורים, מפענח את תוכנם, מתעכב על דמות, מבנה או קמט נוף ומגלה בהדרגה עוד ועוד פרטים וקשרים שלא זיהה מיד. במהלך הזמן הוא עובר יותר ויותר לאסוציאציות חופשיות ולמשמעויות אישיות. לקראת סוף התקופה הוא יושב מול הציור של פוסן, כשברגע אחד הוא נזכר באמו ומתמלא כאב, וברגע אחר עולה בו זיכרון ילדות מחריד והוא מתחלחל. קלארק מיישם טכניקה פסיכואנליטית בלי להישען כלל על התיאוריה. קשה לומר אם הוא עוסק בציור, בעצמו, או אולי יצר בהדרגה את מרחב המעבר של ויניקוט, הנעדר הבחנה בין העצמי לאובייקט. ההתבוננות הממושכת הפכה לסוג של אנליזה עצמית – לא אנליזה החושפת משמעויות מודחקות, אלא אנליזה המאפשרת לעצמי להתהוות, לחשוב את עצמו בדרך חדשה.

דוגמה נוספת להתבוננות שאינה נשענת על התיאוריה אלא על הטכניקה הפסיכואנליטית נמצאת בכתביו של היסטוריון האמנות מייקל בקסנדאל, המשחזר

8 רולאן בירת, מחשבות על הצילום, ירושלים: כתר, 1988.

9 Clark, T. J., *The Sight of Death*, Yale University Press, 2006

על פי טקסטים קדומים את תפיסת אנשי הרנסנס את הציור בן זמנם.¹⁰ בקסנדאל מקים לתחייה מבט קדום ורענן ומשחזר, בעצם, את מפת התודעה של הצופה המקורי: תפיסתו את המרחב, פרשנותו ליחסים בין הדמויות ומה עמד במוקד תשומת לבו. בקסנדאל עוסק בהיסטוריה של התודעה כמו פסיכואנליטיקאי המשחזר את עולמו של הילד שמעבר לתמונת העולם של המבוגר.

ברוח דומה, סוּטלנה אלפרס חוקרת את מפת התודעה בציור ההולנדי של המאה ה-17. אלפרס משחזרת את דמותו של הצופה המקורי – כיצד יצר משמעות ובאילו קטגוריות תפס את עצמו ואת העולם. בעיקר עולה ממחקרה תפיסת עולם של פני שטח, עולם הניתן לתיאור ולתייעוד מדויק. מעולם פני שטח זה צומחת דמותו של רמברנדט כמבשר העומק והפנימיות. לדברי אלפרס, "המציא" רמברנדט את העצמי המודרני – העצמי כפנימיות אין־סופית, ועל כן, תמיד יהא כל תיאור, מיפוי וייצוג של הפנימיות הזאת לוקה בחסר. מבחינה זו, המציא רמברנדט את העצמי הקשה כל כך למחשבה.¹¹

בארת, קלארק, בקסנדאל ואלפרס, כל אחד מהם בדרכו, מנהלים דיאלוג סמוי עם הפסיכואנליזה בלי להישען עליה בתור תיאוריה, ועל כן גם בלא חשש מפרשנות רדוקטיבית, כפי שעושים מלצר, לפלאנש, בולאס ואוגדן, המדברים עם האמנות בלי רדוקציה פרשנית. כאמור, הגבולות בין התחומים אינם חדים, והחשיבה הפסיכואנליטית אינה שמורה לאנשי המקצוע בלבד, שכן היא חלק מן התרבות. לא רק פסיכואנליטיקאים ומבקרים, גם אמנים השתמשו בפסיכואנליזה מראשיתה, ולא רק הושפעו ממנה. לדוגמה, הסוריאליסטים אכן הושפעו מן הפסיכואנליזה, אך הם גם השתמשו בה: פירשו אותה, דיברו אותה, דיברו דרכה ואליה; כיוונים רבים ורמות דיבור רבות התרחשו בו־זמן.

זה שנים מיכל היימן (נולדה 1954) מנהלת ביצירתה דיאלוג עם הפסיכואנליזה: דיאלוג הן עם התיאוריה הן עם כמה מדמויות האב, ובעיקר פרויד, ויניקוט וביון, הן עם הפסיכואנליזה כסגנון מחשבה. כמו כן היא מנהלת דיאלוג סמוי אך רדיקלי ומורכב בין החשיבה האמנותית לחשיבה הפסיכואנליטית. מיכל היימן היא אמנית רב־תחומית הן משום שהיא משתמשת במגוון סוגי מדיה אמנותיים (צילום, ציור ווידאו) הן משום שהיא מערערת על הגבולות בין תחומי שיח כאמנות, חשיבה ביקורתית ופסיכואנליזה.

Baxandall, M., *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, 1972

Alpers, S., *Rembrandt's Enterprise*, University of Chicago Press, 1988 11



3. מיכל היימן, האב לא הדוד (פרויד/קתרין), עבודת וידאו, 2008

מיכל היימן חושבת את (ועל) הטראומה. עבודת הווידאו שלה מעשה באמנות שמתקיפה חיבורים מ־2008 היא יצירה קשה ומורכבת במידה שאינה מאפשרת לתפוס (לחשוב, להבין) אותה בשלמותה בצפייה ראשונה או שנייה. המורכבות הפרגמנטרית הזאת היא חלק חשוב ביצירה – היא מגשימה הלכה למעשה את הטראומה הבלתי ניתנת לחשיבה. היצירה מתבססת מקצתה על יומן המלחמה של וילפרד ביון בתור קצין שריון בחפירות במלחמת העולם הראשונה, יומן שכתב לאחר המלחמה והפנה אל אמו, כמו לספר לה בדיעבד ולחשוב את המלחמה דרכה. היימן "מסייעת" לביון ולצופים להמשיך ולחשוב את הטראומה, לייצג את עצם האי-ניתנות לייצוג.

בעבודת הווידאו האב לא הדוד (פרויד/קתרין) מ־2008, האמנית קוראת את תיאור המקרה "קתרין" של פרויד, תיאור קצר של טיפול מאולתר בזמן חופשה בהרים בנערה שנאנסה בידי אביה, המוסווה בסיפור כדוד (והנה, שוב אנו עוסקים בנערה אלפינית רכה). השיבוש המכוון של זהות האנס הוא רק קצה חוט של סדרה ארוכה של שיבושים והסתרות, קשיי זיכרון וקשיי דיבור. הטראומה עצמה, כמובן, אינה ניתנת לחשיבה; כשם שפרויד מנסה לעזור לקתרין לחשוב אותה, יצירתה של היימן מנסה לחשוב הלאה את קשיי המחשבה של פרויד ולחשוף את סבך המסכות המבטאות ומסתירות בו־בזמן את הממשות הדמות. היצירה מפרקת בהדרגה את אמינות הסיפור, אך אינה מערערת על אמינות הטראומה שברקע אלא להפך – מעצימה אותה.

ויטגנשטיין המליץ לפילוסופים שלא לדבר על מה שאי אפשר לדבר עליו. פסיכואנליטיקאים, מבקרים ואמנים מתעלמים מהמלצתו של ויטגנשטיין ומוצאים עניין מיוחד דווקא בדברים הקשים למחשבה. קשה לנו לחשוב את עצמנו – לחשוב

תמונה 3

את הרגש ואת תחושות החיים והמוות שבתוכנו. איני מדבר על מודעות עצמית אלא על "התהוות עצמית". כאשר אני קורא את מלצר או את קלארק, את לפלאנש או את אלפרס, איני לומד רעיונות אלא מרגיש איך כל הנפש שלי חיה, יוצרת ונוצרת. כאשר אני צופה ביצירתה של מיכל היימן, נוסף על הדברים שיש לה לומר, אני מרגיש את תקשורת המעמקים בתוכי. יש בתרבות צד של מאמץ מתמיד להחיות אזורי נפש רדומים, לתת צורה לקטע ממכלול ענק וחסר דמות; הפסיכואנליזה, הביקורת והאמנות שותפות למאמץ תרבותי זה.